Leipzig, den 1. Juli 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Situation.

Von

F. Brendel.

Ein Jahr ist verflossen seit unseren vorjährigen Festlichkeiten in Leipzig, und so ein passender Moment gegeben, an das dort von mir Ausgesprochene wieder anzuknüpfen. Als noch für den verflossenen Monat eine zweite Versammlung in Aussicht stand, gedachte ich die Aufgabe, die ich mir in dem Nachfolgenden stelle, in einem mündlichen Vortrage zu lösen. Um so näher liegt jetzt die Veranlassung, ein Gleiches schriftlich zu thun.

Unser vorjähriges Programm war Versöhnung, Ausgleichung aller Differenzen, so weit thunlich, Rückkehr zur Unbefangenheit: eine nothwendige Folge dieser Wendung aber unser Bestreben, jedwede Polemik so viel als irgend möglich zu vermeiden. Wir haben an diesen Grundsätzen festgehalten, obschon Veranlassung genug gegeben war, davon abzugehen, und wir oft genug von einzelnen Mitarbeitern gedrängt wurden, jene maßlosen Gehässigkeiten, wie sie fort und fort gegen die neue Schule vorgebracht wurden, nicht länger stillschweigend hinzunehmen. Gleichzeitig richteten wir, so weit irgend möglich, unser Augenmerk auf andere weiter zur Seite liegende Erscheinungen, und ein Rückblick auf das seit einem Jahre Gegebene kann sofort überzeugen, mit welcher Unbefangenheit unsere Stoffe ausgewählt wurden, und wie sehr wir bestrebt waren, alle Momente des Kunstlebens zu erfassen. Nicht Einseitigkeit, nicht unbewußtes Nachgeben war überhaupt der Grund, wenn zu verschiedenen Zeiten einzelne künstlerische Persönlichkeiten in d. Bl. überwiegend in den Vordergrund traten, die Sache im Gegentheil einfach die, daß man nicht Alles zu gleicher Zeit und auf einmal thun kann. Immer aber wünschten wir in den Zeiten überwiegender Ausschließlichkeit eine Epoche herbei, in der es wieder möglich sein würde, allen Erscheinungen einen ihrem Werthe entsprechenden, unter dieser Voraussetzung also gleichen Antheil widmen zu können. Solch ein Abschnitt war durch die vorjährige Versammlung gegeben, und wir haben seit diese

nicht allein, daß dies überhaupt möglich, sondern zugleich auch, daß es uns Ernst damit war. Die Hauptsache ist, daß eine Redaction nicht von den Wogen sich treiben läßt, sondern fest und selbstbewußt das Steuerruder in den Händen hält. Scheinbare Einseitigkeiten sind momentan von einem Blatte nicht zu trennen, dessen Aufgabe es ist, den Tageserscheinungen zu folgen. Es kommt zunächst darauf an, das festzustellen und zu begründen, was auf den Höhen der Zeit vorgeht, bevor man an secundäre Erscheinungen herantreten kann. Ist aber ein solches Ziel erreicht, so heißt es dann um sich zu blicken, und Alles, was mehr oder weniger seitab liegt, hereinzuziehen. Nicht den Moment hat demnach auch der Beurtheiler zu betrachten, und es ist ein Mangel Vieler derselben, daß sie darüber selten hinauskommen. Das Ganze, ein längerer Zeitabschnitt wenigstens, ist ins Auge zu fassen, um zu sehen, wie scheinbare augenblickliche Einseitigkeiten stets ihre Ergänzung und Ausgleichung gefunden haben und noch fortwährend finden. Beweis dafür ist die Geschichte d. Bl., die man nur zu verfolgen braucht, um die Bestätigung regelmäßig zu finden. Abgesehen aber auch hiervon, so ist die öffentliche Stimme bisher immer noch ziemlich schwankend und unsicher gewesen; nicht ihr folgen, heißt es demnach, sondern ihr vorangehen und sie bestimmen. Man wolle nicht übersehen, daß d. Bl. niemals Versuche gemacht, Proben angestellt, und bei etwaigem Mißlingen eine andere Wendung genommen haben. Unbekümmert um die Stimmen des Tages, unbekümmert darum, ob fast die gesammte Presse zu Zeiten andere Meinungen kundgab, haben sie fest und unverrückt das Ziel, welches sie sich gesteckt, im Auge gehabt.

Betrachten wir jetzt, welche Stellung man seit unserer vorjährigen Versammlung zu unserem neuen Programm eingenommen hat, so ist zunächst mit Genugthuung anzuerkennen, daß viele Zweifelhafte und Schwankende, Manche, welche die früheren Kämpfe zurückgeschreckt hatten, erneut sich uns angeschlossen haben, und so der Zweck des Festes auch nach dieser Seite hin erreicht wurde. Eine wirkliche Ausgleichung und Versöhnung hat weitaus zum größten Theile stattgefunden, und selbst in gegnerischen Blättern sind Schritte zur Annäherung geschehen, die wir mit Freuden wahrgenommen haben. Daneben aber hat sich zugleich in einzelnen Kreisen eine Opposition entwickelt in einer Maßlosigkeit und Gehässigkeit, wie solche selbst früher kaum vorgekommen war. Schon die Aufnahme des von uns vorgeschlagenen und von der Versammlung acceptirten

...it dieser Zeit fast der

allgemeine geworden ist, deutete darauf hin. Man hatte, obschon ich mich hinreichend deutlich ausgesprochen zu haben glaubte, unsere Intention doch völlig mißverstanden. Man stellte Erörterungen an über die Zulässigkeit derartiger Namenbildungen, während mein Vorschlag lediglich dem Moment galt, dem Tagesgebrauch, möchte ich sagen, und nur die versöhnende Tendenz hatte, durch Tilgung des alten Namens gehässige Erinnerungen zu beseitigen, gleichviel ob die Folgezeit den neugewählten beibehalten, einen besseren an die Stelle setzen, oder eine speciellere Bezeichnung überhaupt gar nicht acceptiren werde.

Was will daher, entsteht die Frage, jetzt noch diese Opposition, welchen Zweck verfolgt, welche vernünftige Veranlassung hat sie? Warum ist das Werk der Versöhnung der Parteien zur Zeit noch nicht vollständig?

In der Kunstanschauung selbst Versöhnung stiften zu wollen, wäre Thorheit und ist uns nicht in den Sinn gekommen. Die Individualitäten sind verschieden und demnach auch die gesammte Geistesrichtung und Anschauungsweise. Aber man kann verschiedener Ansicht sein und sich doch mit Anstand begegnen. In der Meinungsverschiedenheit an sich selbst liegt demnach kein Grund zu maßloser Gehässigkeit und blinder Leidenschaftlichkeit.

In Bezug hierauf haben indeß Einige die Bemerkung gemacht, die Zeitschrift sei früher zu weit gegangen in ihrer Polemik, und unter solchen Voraussetzungen überhaupt eine Ausgleichung nicht mehr möglich. Das mag betreffs dieser oder jener Bemerkung, die besser unterblieben wäre, vielleicht seine Richtigkeit haben. Es fällt mir nicht ein, Einzelheiten, Specialitäten des Ausdrucks und dergl. überall in Schutz nehmen zu wollen. Kleine Fehlgriffe darin sind von menschlichen Dingen unzertrennlich, obschon ich, indem ich dies ausspreche, nicht unterlassen darf, hinzuzufügen, daß dies nicht blos von uns, sondern zugleich von allen Anderen gilt. Es sind ferner Einseitigkeiten und hier und da wol auch Uebertreibungen (wenn auch als solche erkannte und momentan gewollte oder wenigstens zugelassene) zuzugestehen. Im Wesentlichen jedoch ist kein Iota zurückzunehmen, oder anders zu wünschen. So sehr wir niederer Gehässigkeit Feind sind, und hundertmal in d. Bl. den Beweis gegeben haben, daß Solche, die kurz vorher uns angefeindet hatten, mit größter Anerkennung besprochen wurden, ebenso sind wir für freie Meinungsäußerung, und haben dabei niemals auf freundschaftliche oder gegnerische persönliche Beziehungen Rücksicht genommen. Wenn also Schroffheiten vorgekommen sind, so waren sie Folge dieses Princips der Wahrheit und der freien Meinungsäußerung. Man erlaube mir, daß ich mich offen ausspreche und hinzufüge, wie für solche Rücksichtslosigkeit der Wahrheit nicht sofort überall das nöthige Verständniß und die erforderliche Reife vorhanden war, und betrachte zu diesem Zweck die vorausgegangenen Zustände der musikalischen Presse. In patriarchalischer Gemüthlichkeit ging sie einher, ohne von der Stelle zu kommen. Wenn man also jetzt ein Uebermaß finden zu müssen glaubte, so war der Grund der, daß man eine solche Sprache auf musikalischem Gebiet überhaupt noch nicht gewohnt war, während sie in der Wissenschaft und Literatur längst heimisch ist. Man wolle dabei ferner nicht verkennen, daß eine große Anschauung von der Kunst und der Stellung derselben zur Gesellschaft, ein tiefsittliches Streben, das Unzulängliche ja Unwürdige darin zu entfernen, den ersten Impuls zum Kampfe gab, zu einem Kampfe, der in demselben Sinne geführt wurde, in dem Schindler von Beethoven sagt, daß er es gewesen sei, der zuerst wieder in den Musikern ein Bewußtsein von der Würde ihres Berufes erweckt habe. Man möge endlich nicht übersehen, daß mit gemüthlichen Redensarten, wie man zu sagen pflegt, kein Hund vom Ofen zu locken ist. Es muß tüchtig ins Zeug gegangen werden, wenn in unserer Zeit chaotischer Tausendstimmigkeit überhaupt ein bemerkbarer Einfluß gewonnen werden soll. Die neue Schule aber war es, wie jetzt auch allgemein zugestanden wird, welche neuerdings zuerst wieder frisches Leben und Bewegung in die stets zur Stagnation sich neigenden Kunstverhältnisse gebracht hat. Der oben angeführte Einwurf, den man vorgebracht hat, um sein Widerstreben zu entschuldigen, erscheint daher durchaus nicht stichhaltig.

Die Richtigkeit dieses Umstandes erkennend, hat man zu anderen Erklärungen seine Zuflucht genommen und die Behauptung aufgestellt, daß mit der Sache selbst, der Richtung und dem Wirken und Schaffen der neuen Schule durchaus zu sympathisiren sei; es seien Nebenumstände gewesen, welche einen innigeren Anschluß verleidet hätten und zum Theil noch verleideten. Lediglich das, was an und mit der Bewegung zu Tage getreten sei, habe von der Theilnahme zurückgestoßen. Hierauf ist zu erwidern, daß ich in d. Bl. nie ein Hehl daraus gemacht habe, wie auch ich manche dieser Nebenumstände, — eine sich überstürzende Hast jüngerer Mitglieder der Schule namentlich, eine gewisse Impietät gegen das Alte sowie Uebertreibungen des Enthusiasmus — stets gemißbilligt, und, was die Impietät gegen das Alte betrifft, auf das Entschiedenste sogar bekämpft habe. — In diesem Sinne habe ich mich wiederholt und bereits vor Jahren ausgesprochen. Ich muß indeß darauf aufmerksam machen, daß derartige Verirrungen und Ausschweifungen nie von einer bedeutenden Bewegung zu trennen sind, und daß man sie in den Kauf nehmen muß, wenn man die großen positiven Resultate einer solchen genießen will. Es ist dies stets so gewesen und wird bleiben so lange, als man nicht das Geheimniß gefunden hat, „sich mit warmen Jugendtrieben", wie es im „Faust" heißt, „nach einem Plane zu verlieben," d. h. so lange, wie dort ebenfalls hinzugefügt wird, als der Mensch nicht Mikrokosmos, Gott im Kleinen, geworden ist, sondern an ein endliches Maß der Dinge gebunden erscheint. Beweis dafür ist u. A. die große Bewegung der Hegel'schen Schule seit Ende der 20er Jahre bis weit herein in die 40er, der wir das erhöhte Geistesleben dieser Epoche ganz unzweifelhaft und fast ausschließlich verdanken. Dieselbe hatte ihre Organe anfangs in den „Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik", später in den „Halle'schen", endlich in den „Deutschen Jahrbüchern," und es sind die genannten Blätter gewesen, welche in Gemeinschaft mit den Schriften der Schule den Umschwung herbeigeführt haben. Man vergleiche diese ganze Bewegung mit der unsrigen, sowie die Bethätigung derselben in den genannten Blättern, und man wird einer Menge von Analogien begegnen. Aehnliche Erscheinungen hat unsere classische Literaturepoche vielfach aufzuweisen, sowie man auch, um Beispiele aus musikalischer Sphäre zu wählen, nur an die Mendelssohn'sche Zeit in Leipzig erinnern darf. Die Uebertreibungen des Enthusiasmus sind damals weit größer gewesen als später, und selbst Schumann und d. Bl. haben demselben — weil es unmöglich ist, sich ganz zu isoliren — in einem Grade gehuldigt, wie es später und unter meiner Redaction kaum vorgekommen ist. Man ist vollkommen berechtigt, solche Uebelstände zu bemerken und auf deren Beseitigung hinzuarbeiten. Aber man soll auch nicht kleinlich rechten, und ich muß es geradehin kindisch nennen, da man doch allseitig unseren guten Willen, nach Möglichkeit einzuschränken, sehen muß, fort und

fort nicht davon loskommen zu können, und uns und unserer Partei die Verantwortlichkeit für Dinge in die Schuhe zu schieben, an die wir nicht im Traume gedacht haben. Eben der Umstand, daß die Gegner nicht Ruhe halten können, giebt immer neuen Anlaß zu allerhand Gereiztheiten, während sofort eine Ausgleichung eintreten dürfte, — wie die Dinge jetzt stehen und so weit die Entwicklung bereits gediehen ist, — wenn man dieß endlich einmal einsehen wollte.

Schließlich sei erwähnt, wie hin und wieder auch die Meinung ausgesprochen worden ist, als ob wir zu weit gegangen seien in der Anerkennung: daß man unter der Voraussetzung einer Beschränkung derselben sehr wohl einverstanden sei, und nur das Uebermaß tadle. Ich erwidere hierauf, daß bereits von Schumann der Grundsatz aufgestellt wurde, mit der kritischen Anerkennung voranzuschreiten, nicht aber „zehn Jahre hintennach zu hinken". Die Kritik, war seine Ansicht, erfülle nur dann ihre Aufgabe, wenn sie die Production fördere, nicht aber derselben das Leben schwer mache. Und dieß ist auch in Wahrheit das allein Richtige. Allerdings soll die Kritik als ihr kostbarstes Palladium vor allen Dingen eine selbstständige Haltung bewahren. Diese letztere Eigenschaft aber und jenes beliebte nörgelnde, ätzende Wesen, das bei allem Großen der Leistung nie über etwaige kleine Mängel hinwegzublicken vermag, sind weit verschiedene Dinge. Eine Kritik in dem zuletzt bezeichneten Geiste ist kein Gewinn für das Geistesleben der Nation, so kunstförderlich sich dieselbe auch anstellt, im Gegentheil ein Gift, ein Krebsschaden, und hundert Mal vortheilhafter, vielleicht einen Schritt zu weit zu gehen, — obschon ich durchaus nicht zugestehe, daß dieß geschehen sei, wenige Belege vielleicht ausgenommen, — statt niederzudrücken und zu hemmen, wol gar geistig zu tödten. Das Letztere aber hat die Kritik und mit ihr die öffentliche Meinung in sehr vielen Fällen auf ihrem Gewissen, und das gegenwärtig allgemein verbreitete Verlangen, Denkmale zu setzen, ist zunächst nichts Anderes, als der Wunsch, begangene Fehler wieder gut zu machen. Die Kunstkritik soll warm und enthusiastisch sein, unbeschadet aller Schärfe und Bestimmtheit, die sie sich bewahren muß. Vom Uebel, wie gesagt, wird die Sache nur dann, wenn sie ihre selbstständige Haltung verliert und sich ins Schlepptau nehmen läßt, was glücklicher Weise d. Bl. niemals begegnet ist. Hat man sich überlegt, wohin das Gegentheil führt? Jeder Künstler weiß, daß einem eisig kalten Publicum gegenüber Nichts zu leisten ist. Dasselbe gilt auch im vorliegenden Falle. Wo also liegt das Wahre? Lebendige Keime ertödten, aus Besorgniß, daß die falsche Kritik ihren grämlichen Ernst nicht fort und fort behaupte, oder vielleicht einmal im Augenblick ein Wort zu viel zu sagen, und dadurch lebendig anzuregen und zum Schaffen zu begeistern?

Wozu also der Lärm, entsteht die Frage, wenn man diese Voraussetzungen erwogen und die Richtigkeit derselben erkannt hat? Was bleibt übrig zur Erklärung jener immer noch fortdauernden leidenschaftlichen Opposition?

1) Wirkliche Verschiedenheit der Kunstanschauung, die Meinung, daß die Principien der neuen Schule kunstverderbliche seien. Hierüber ist natürlich an dieser Stelle kein Wort weiter zu verlieren, sowie überhaupt in den meisten Fällen der Streit darüber ein unfruchtbarer sein dürfte. Die Geschichte wird richten; wie sich aber bisher das, was d. Bl. vertraten, bewahrheitet hat, so dürfen wir hoffen, daß derselbe Fall auch in Zukunft sich wiederholen werde. Jeder abweichenden Meinung, bemerkte ich schon in meinem vorjährigen Vortrage, ist das Recht, sich geltend zu machen, ohne Weiteres zuzugestehen. Vertrete Jeder nach Kräften seine Meinung, bis eine spätere Zeit das Resultat zieht. Jeder muß glauben, daß er Recht hat, aber Jeder soll zugleich wissen, daß Andere ihm gegenüberstehen, die eben so gut Recht haben können. Bestimmtheit und Schärfe, zugleich mit bescheidener Zurückhaltung und Selbstbeschränkung vereint, sind daher das einzig Angemessene. Verfährt man anders, läßt man sich zu hochnasigen Absprechereien, zu förmlichen Verurtheilungen und literarischen Executionen hinreißen, wie Beispiele für Alles dieß sattsam vorliegen, so ist dieß schließlich, wenn immer noch kein Ende darin abzusehen ist, auf das Entschiedenste zurückzuweisen, indem man daran erinnert, daß eine derartige Begegnungsweise nur das Privilegium der Straßenjugend ist. Mag es sein, daß in dem Wunsche nach einer Beschleunigung des künstlerischen Umschwunges, den die Natur der Dinge nicht gestattete, und in dem Unmuthe darüber Einzelne in d. Bl. früher ebenfalls zu weit gegangen sind. Das Alles hat längst aufgehört, und muß folglich auch von gegenüberstehender Seite anerkannt und respectirt werden.

2) Mißverständnisse. Wir haben seit Jahren schon fast gänzlich alle Polemik vermieden und nur hie und da kurz gehaltene sachliche Berichtigungen gegeben, um zu zeigen, daß es uns nicht um Krieg und Streit zu thun ist. Auch in Rücksicht auf den Raum geschah es, daß wir Entgegnungen unterließen, weil man in den Fall kommt, das bereits zehn Mal Gesagte immer wiederholen zu müssen. In jeder Stadt, die streitige Werke neu zur Aufführung bringt, wiederholen sich immer und immer wieder die alten Erörterungen, weil die Leute in der Regel viel zu wenig orientirt sind, und man würde folglich nicht fertig werden im Wiedervorbringen des oft Gesagten, wenn man auf Alles das eingehen wollte. Dadurch sind freilich auch einige Nachtheile nicht vermieden worden. Es haben sich in Folge unseres Schweigens manche Mißverständnisse aufs Neue angesammelt und momentan wieder festgesetzt, die besser früher schon berichtigt worden wären.

3) Verletzte Eitelkeit und daraus entspringende Gehässigkeit. In älteren Zeiten kam es vor, daß lange Jahre hindurch die bedeutendsten Männer unserer Nation verkannt und geschmäht wurden, und erst, nachdem sie bereits halb todt gehetzt waren, erfolgte spät eine abgerungene Anerkennung. Man gewährte dieselbe, ohne sich über das Vergangene ein Gewissen zu machen und sich sonderlich zu entschuldigen, in der Meinung, daß Verkennungen gewissermaßen ein Vorrecht der Kritik seien. Die neue Schule hat nicht Lust gehabt, derartigen Mißbräuchen länger ruhig zuzusehen, und mit der Wahrung des eigenen Interesses, arbeitete dieselbe zugleich auf eine Besserung dieser Zustände hin. Jenen mit Salbung vorgetragenen schreienden Irrthümern, jener Absprecherei und Gewissenlosigkeit, die durch Anekdoten, welche im Umlauf sind oder einzelne persönliche Erlebnisse sich bestimmen läßt, die nach einmaligem Anhören eines vielleicht nicht einmal entsprechend aufgeführten Werkes über dieses nicht allein, sondern den Autor und seine gesammte Thätigkeit überhaupt absprechen zu dürfen glaubt, — Dinge, für die man in jeder Woche die Belege zu lesen bekommt, — mußte entgegengetreten werden. Zwar bin ich durchaus nicht dafür, bei jeder Verkennung sofort in die Lärmtrompete zu stoßen, und immerfort Hader und Streit herauf zu beschwören. Ich tadle im Gegentheil diese krankhafte Gereiztheit namentlich der jüngeren Generation. Der Tüchtige, der Kraft in sich fühlt, Etwas zu leisten, erträgt ruhig manche Verkennung und wartet, bis die Zeit an ihn kommt, durch künstlerische Thaten, nicht durch Polemik die Gegner wider-

legend. Es hat indeß Alles seine Grenzen, und selbst von dem hier angedeuteten Standpunct aus wird es nothwendig, das Schweigen zu brechen, wenn man sieht, wie in leichtsinnigster Weise, nur um sich nicht für widerlegt zu erklären und scheinbar Recht zu behalten, die Angriffe immer erneut werden, oder das hundert Mal Widerlegte fort und fort wieder behauptet wird, um durch scheinbare Festigkeit und Consequenz einige nicht näher Unterrichtete glauben zu machen, daß man doch Recht habe.

Indem so die neugewonnenen Erfahrungen eines Jahres vorliegen, ist uns unsere Thätigkeit bestimmt vorgezeichnet. Wir haben festzuhalten an den bei der Versammlung ausgesprochenen Grundsätzen und thunlichste Ausgleichung, verbunden mit unbefangener Auffassung aller, selbst aus gegnerischem Boden hervorgegangenen, Erscheinungen, als Ziel fortwährend festzuhalten. Daneben aber haben wir auch Act zu nehmen von jenen maßlosen Angriffen, um dem unbefangenen Publicum zu zeigen, wie man verfährt; Act zu nehmen ferner von immer sich wiederholenden Mißverständnissen, um dieselben zu berichtigen, Act zu nehmen endlich auch von factischen Irrthümern, um so nach und nach den Berg von Hindernissen, der sich immer wieder neu aufgethürmt hat, zu beseitigen. Es ist jetzt die Aufgabe, die Entwicklung ihrem Schlußpunct zuzuführen. Kommt man uns darin entgegen, so wird man sehen, daß auch wir nicht halsstarrig sind, wenn es dafür überhaupt noch eines Beweises bedürfte. Nicht aufs Neue ein unübersehbares Kampfgewühl wollen wir hervorrufen, nur die letzten Reste davon, so weit es an uns ist, tilgen. Verschiedenheit der Ansicht und Richtung verträgt sich damit, wie bereits oben gesagt wurde, sehr wohl. Es ist aber von jeher das Unglück Deutschlands gewesen, Differenzen untergeordneter Art in den Vordergrund zu stellen und darüber das große Ganze aus den Augen zu verlieren. Durch jene unausgesetzten literarischen Kämpfe gräbt sich Jeder nur den Boden unter den eigenen Füßen weg, und statt daß auferbaut würde, wird zerstört. Einigung in den Hauptpuncten, hier namentlich, was eine bessere Organisation der äußeren Kunstverhältnisse betrifft, sowie Beseitigung von allgemein erkannten Mißbräuchen im Kunstleben, Dinge, über die kein Mensch, huldige er einer Richtung welcher er wolle, mehr in Zweifel sein kann, ist nothwendig. So lange das Beste, was unternommen wird, immer auf Opposition stößt, ist ein durchgreifender praktischer Erfolg unmöglich. Man beachte daher wohl, daß in dem, was sich den Anschein giebt, dem hohen Rechten zugewandt zu sein und das Heil der Kunst zu wollen, eigentlich das Grundgebrechen unserer Zeit enthalten ist, und wenn Etwas unsere künstlerischen Hoffnungen für die Zukunft trüben könnte, so wäre es dieser Umstand, falls das Werk der Verständigung und Ausgleichung in der That nicht gelänge, obschon viele dieser Differenzen wirklich bei einigem guten Willen sehr leicht zu beseitigen sind.

Robert Schumann's Balladen.

Robert Schumann, Op. 143. „Das Glück von Edenhall." Ballade von L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

————, Op. 116. „Der Königssohn." Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, F. Whistling. Clavierauszug Pr. 2 Thlr.

Robert Schumann, Op. 139. „Des Sängers Fluch." Ballade nach Ludwig Uhland bearbeitet von Richard Pohl für Solostimmen, Chor und Orchester. Elberfeld, F. W. Arnold. Clavierauszug Pr. 4 Thlr.

————, Op. 140. „Vom Pagen und der Königstochter." Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 3 Thlr.

„Wir sind nicht wie die alten Meister, wir fangen immer wieder von vorne an," schrieb einst Robert Schumann in einem noch ungedruckten Briefe an den Redacteur d. Bl.; es handelte sich um eines seiner späteren Werke, dessen laue Aufnahme von Seiten des Publicums wie der Kritik den Meister gekränkt, erbittert hatte. Jenes gewichtige Wort möge das Motto zu unserer Besprechung seiner obengenannten vier Balladen bilden, die ebenfalls, wie bekannt, erst in den letzten Jahren seines Schaffens entstanden sind. Auch in diesen Compositionen zeigt sich allenthalben jenes geistige Ringen, das Schumann mit so klaren Worten bezeichnet, wenn er sagt: „Wir fangen immer wieder von vorne an"; sie sind die Grundlage einer in wesentlichen Puncten erst durch ihn mit völliger principieller Klarheit eingeführten Gattung von Concert-Musik und als solche auch für den Fall eingehendster Betrachtung würdig, wenn schon nicht Alles zur Erscheinung gelangt sein sollte, wie offenbar der Componist es sich in Gedanken vorgesetzt hatte, und Manches darin an Frische der Erfindung, an Schlagfertigkeit, an Schwung hinter den Hauptwerken Schumann's in früheren Tagen zurückstehen sollte. So natürlich es unter diesen in der That obwaltenden Umständen dem vorurtheilsfreien Beobachter vorkommen mag, wenn das größere Publicum und die immer noch ansehnliche Zahl geistesträger Recensenten den genannten Werken nur eine getheilte Gunst geschenkt hat, und daß überhaupt nur einzelne davon an geistig regsamen Concertinstituten zu vereinzelten Aufführungen gelangt sind, ebenso sehr muß es dem pflichtgetreuen, von der hohen, wahrhaften Aufgabe seines Berufes erfüllten Kritiker darum zu thun sein, die Vorurtheile zurückzuweisen, die sich dem genialen Neuen mit altgewohnter Zähigkeit entgegenstemmen, das Lebenskräftige, vor allen Dingen das Weiterwirkende, fort und fort neu Gestaltende in diesen Werken zu betonen, und auf solche Weise nicht nur diejenigen eines Besseren zu belehren, welche über das Halb- oder Mißverstandene glaubten die Nase rümpfen zu dürfen, sondern auch zu dem reichen Schatz unbekannter, kaum gehoffter Schönheit Diejenigen hinzuführen, welche jedem innerhalb der ewig bleibenden Grenzen des ästhetisch Bedingten geschaffenen lebensfrischen Inhalt eine warme Erregbarkeit, ein dankbares Empfängniß entgegentragen. Es gilt den Einen wie den Anderen eine bedingsweise Uebereinstimmung von Inhalt und Form in diesen Erzeugnissen einer wesentlich neuen Musikgattung nachzuweisen; es ist zunächst demnach die Berechtigung dieses Manchen zu Anfang vielleicht noch ungewohnten Inhaltes vor Augen zu führen und sodann darzulegen, daß in den Hauptgesichtspuncten nicht füglich eine andere Form, als eben die gewählte, sich entsprechender diesem geistigen Inhalt hätte anschmiegen können. Den Einen ist als Erwiderung auf ihren Hohn, auf ihre Vorwürfe und Anklagen mit dürren Worten begreiflich zu machen, daß alles Dasjenige, was sie unter sonderbar, schrullenhaft, verfehlt oder gar corrupt und unschön bezeichnen, in der Regel und auch in diesem besonderen Falle wieder nur das ihrem engen Gesichtskreise verborgen wirkende wahrhaft

bedeutsame Neue sei, welches ihnen nur darum nicht zu Sinne will, weil sie überhaupt nur nach der Schablone zu denken, zu begreifen und zu genießen im Stande sind, weil ihnen jeder innere Fortschritt im Geistesleben als ein Hochverrath an „historischer Ueberlieferung“, an ihren eingebildeterweise unumstößlichen Schulregeln erscheint. Diesen ist denn auch zu sagen, daß gerade ihr Wüthen, Anfeinden und maßloses Tadeln als Beweis gelten darf für die echte Größe der betreffenden Werke, daß ihre Kurzsichtigkeit den Seherblick des Künstlers nur um so heller erglänzen läßt. Denen aber, die nicht durch geistige Beschränktheit, nicht durch kritisches Uebelwollen, oder durch innere Zweifel über die wahre Bedeutung dieser neuen Werke im Unklaren gelassen, die vielmehr aufrichtig beeifert sind, den Kern der Sache zu erfassen, sich rasch und im vollen Umfange in die neue Welt des Schönen zu versetzen, wollen wir zu gleicher Zeit rathend und abmahnend zur Seite treten; wir möchten sie auf die Grundbedingungen hinweisen, unter denen diese Compositionen unserer Ansicht nach zu erfassen sind und andrerseits die vielerlei Mängel und Schwächen keineswegs verhehlen, durch deren aufrichtige Auseinandersetzung jede Kritik erst ihre höchste Pflicht der Weiterbildung und Besserung erfüllt. Mögen dann in Betreff des Letzteren einzelne fanatische Anhänger — deren Fanatismus uns stets eine höchst liebenswürdige Einseitigkeit bleiben soll — über Zurücksetzung ihres geliebten Meisters, über Lieblosigkeit unsrentheils, oder darüber klagen, daß wir dem Einen angedeihen lassen, was wir dem Anderen vorenthalten: wir dürfen uns dennoch auf dem angedeuteten Wege nicht beirren lassen. So lange ein eben erst aufgegangenes Licht die Augen blendet und die Dunkelmänner aus ihren Winkeln aufscheucht, mag es gerathen sein, sich voll und ungetheilt seines Glanzes zu erfreuen; es kommt für jede große, leuchtende Erscheinung doch auch die Zeit, wo eine Säuberung noth thut. Sind erst die großen, berechtigten Eigenschaften eines Meisters festgesetzt, ist sein Wirken in den Grundzügen Gemeingut Aller geworden, so wird es gerathen sein, auch die minder guten Bestandtheile nicht zu verschweigen und im Gegentheil auf die Auswüchse und zufälligen unschönen Eigenschaften fort und fort das nachlebende Geschlecht aufmerksam zu machen; das ist der Augenblick, wo die Person des Meisters zurücktreten muß vor der Sache, vor seinen der nachfolgenden Zeit gebliebenen Werken, wo unter jeder Bedingung das an diesem Meister für ewige Zeit Berechtigte aufs Schärfste zu betonen und im ganzen Umfange zu verwerthen, das Verfehlte aber abzustreifen und zu verwerfen ist — zur Warnung für die Schüler und einseitigen Verehrer, zur Belehrung für neue Generationen.

Gerade dieses, vor nicht vollendeten, nicht durchaus anerkennenswerthen Schöpfungen anerkannt großer Meister die rechte Mitte zwischen Tadel und Lob innezuhalten, gerecht zu sein auch gegenüber solchen Partien, die ein leichtfertiges Auditorium nur zu oft ohne nähere Prüfung verurtheilt und andrerseits der ausschließliche Verehrer um jeden Preis gegen begründeten Tadel zu schützen sich beeifert, ist das schwierigste, und unseres Erachtens nach gleichzeitig auch das undankbarste Amt der Kritik, — ein schwieriges Amt, weil auch bei genauester Prüfung dennoch subjective Stimmungen, persönliche Einflüsse, eigene Neigungen oder Abneigungen nicht selten das Urtheil verwirren und parteiisch färben trotz besserer Einsicht; undankbar, weil das größte Lob dem Einen nicht Lobes genug, der leiseste Tadel dem Anderen Gehässigkeit und Voreingenommenheit dünkt. Eine technisch zergliedernde Kritik wäre in solchen Fällen undenkbar, mindestens ohne schlagende Wirkung; denn eben die Form selbst ist es ja, um die sich die Differenzen, drehen. Man erkennt sie nicht an, kann sie nicht anerkennen, weil man dem neuen Geiste, der sich dieser Form als äußeres Organ bedient, noch viel zu ferne steht. Nicht also, ob diese Modulation sich mit dem Schönheitsgefühle des Mendelssohnianers, jene Accordfolge mit dem leicht verletzten Sinne eines Anhängers des „Classischen“ vertrage, ob dieses Arioso dem Gluckisten nicht frei genug im recitativischen Ausdruck, jener leidenschaftliche Zug dem Freunde „sanfter Melodien“ zu jäh, zu sehr auf die Spitze getrieben erscheint, entscheidet hier. Es wird sich erweisen müssen, ob der Geist in jenen Gestaltungen ein berechtigter, die tiefsten Bedürfnisse bestimmter Seiten der Jetztzeit befriedigender, an die Höhen der heutigen Bildung in betreffender Sphäre hinanreichender sei; ist er das, so muß es die erste Aufgabe jedes Kritikers sein, diesen Geist zu entfalten, sein Wesen darzulegen und sodann die Form als das eben jenem Geiste unzertrennliche und in dieser Gestalt selbstverständliche Ausdrucksmittel zu begreifen.

So etwa ist denn auch der Sinn und die nothwendige Folgerung jener Schumann'schen Worte. In solcher Weise wird fortan jeder schaffende Musiker mit jeder Phase seines Wirkens wie seelisch so auch formell sich neu- und umgestalten. Er wird höchst wahrscheinlich der äußeren Masse nach weniger hervorbringen als seine Vorgänger in jenen Zeiten, wo noch in der Tonkunst die Form überwiegend war; aber er wird uns trotz der geringeren Zahl seiner Werke einen geistigen Ersatz von unberechenbarer Tragweite geben. In zwei großen Componisten der Neuzeit, Beethoven und Schumann, zeigt sich die Proteusgestalt des unerschöpflichen, weil ewig ringenden productiven Vermögens vorzugsweise, und es darf, wir wiederholen es, als eine Ehrenaufgabe betrachtet werden, jene Puncte inneren Fortschreitens aufzufassen, ihre eigenthümlichen Merkmale zu zergliedern. Einen dieser geistigen Hauptpuncte in Schumann's Wirken umfassen die obengenannten vier Balladen; ihrer speciellen Betrachtung wenden wir uns nunmehr nach diesen Eingangsworten zu.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Magdeburg.

Der hiesige Kirchengesangverein bringt in Verbindung mit dem Domchore unter Leitung des Musik-Dir. G. Rebling jährlich drei bis vier kirchliche Aufführungen, die sich stets einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen haben. Das erste Concert — am Palmsonntage — bot in 12 Pièces a capella recht Interessantes aus den verschiedenen Gebieten der Kirchenmusik von Palestrina an bis zu Mendelssohn; das zweite — am Mittwoch den 23. Mai — brachte die „Schöpfung“ und zwar mit einer Soli-Besetzung, die lebhaft an unser großes Musikfest im Juni 1856 erinnerte. Von Neuem entzückte Frau Sophie Förster aus Dresden in der Arie „Nun beut die Flur“, „Auf starkem Fittige schwinget sich“, in dem Duett mit Adam „Theurer Gatte! dir zur Seite“ rc. Hr. Krause, Hofopernsänger aus Berlin, hat seit vier Jahren in keiner Weise an Fülle, Frische, Sicherheit und Wohlklang verloren; das bewies, abgesehen von den Glanznummern, jede kleine Stelle seines Soloparts. Hr. von der Osten hatte, da Hr. Otto in Berlin plötzlich gehindert wurde, die Tenorpartie freundlichst übernommen; die kleinen Mängel, welche sich zuweilen in gewisser Stimmlage zeigten, kann man über der ergreifenden Wirkung vergessen, mit der Hr. v. d. Osten z. B. die Arie

„Mit Würd' und Hoheit angethan" sang. Die Chöre, sowie das Orchester waren gleich vortrefflich.

Die Musikaufführung in der Ulrichskirche am Charfreitage, gegeben vom Seebach'schen Vereine unter Musik-Dir. Mühling's Leitung, war trotz des vorangegangenen Palmsonntags-Concerts recht besucht und lieferte einen neuen Beweis für den unter uns gepflegten, auf das Ernste der Kunst gerichteten Sinn. Das Programm enthielt das Stabat mater von Pergolese und das „Vater unser" von Spohr; die Aufführung blieb hinter den Erwartungen nicht zurück; unter den Solisten sagte uns Frl. Th. Schneider aus Berlin recht zu, auch Frl. Jürgens leistete Anerkennenswerthes.

Oeffentliche Concerte, außer den Militair-Concerten der beiden vereinigten Musikcorps unter Rosenkranz und Bohne, fanden seit dem Schillerfeste nur selten statt. Wie verlautet, sind aus dem Ertrage des außergewöhnlich stark besuchten Schiller-Concerts 25 Thlr. zum Schillerfond nach Weimar geschickt worden, andere 25 Thlr. hat zu gleichem Zwecke Berlin zu erwarten. „Die Schillerverehrer", wie sich in der Magdeburger Zeitung die Fragenden über den Verbleib des Ertrages nannten, scheinen durch die Antwort des Dirigenten wenig befriedigt worden zu sein; die Herren bedenken nicht, daß ein großes Concert, selbst bei Gratis-Unterstützung eines ganzen Vereins, auch große Kosten verursacht, und außerdem hatte der Concertgeber über den Ertrag freie Hand; seiner ausgezeichneten Begeisterung für die Großen der deutschen Nation haben die Concertbesucher, die vielleicht alle nur für den Schillerfond „Die Glocke" hörten, es zu danken, daß der ganze Ueberschuß freiwillig von ihm geopfert worden ist.

Aus Mühling's Benefizconcerte sind die Vorträge des Hrn. Concert-M. David aus Leipzig in ungeschwächter Erinnerung geblieben, — es waren Leistungen seltener Art; Frau S. Förster gelang es an diesem Abend trotz ihrer seit Jahren errungenen Beliebtheit nicht, den größten Theil des Applauses sich zu gewinnen; die Pastoral-Symphonie war eine Musterleistung des Orchesters. In den Concerten der Harmonie-Gesellschaft wurden unter Mühling's Direction Symphonien von Beethoven, Mozart, Haydn, Spohr, Gade, Rubinstein und Ulrich recht brav zu Gehör gebracht. Die Adur von Beethoven war auch in dieser Saison wieder höchst exact und von durchschlagendem Erfolge; dagegen ist der Rubinstein'sche „Ocean" immer noch nicht zum Verständniß gekommen. Beifällig wurde auch die Symphonie giocoso von Dorn unter des Componisten persönlicher Leitung aufgenommen. Unter den Solovorträgen sind am nennenswerthesten die der längst als bedeutende Violoncell- und Violinvirtuosen bekannten HH. Grützmacher aus Leipzig und Laub aus Berlin; jener excellirte in einem Molique'schen, dieser in dem Beethoven'schen Concerte. Grützmacher wirkte auch in der von Hrn. Beck arrangirten Aufführung mit und trug hauptsächlich zum Gelingen des Tripleconcertes von Beethoven bei. An demselben Abend trat ein Schüler Beck's, Richard Barth, mit vielem Beifall auf; der erst neun Jahr alte Knabe spielte — und zwar mit der linken Hand den Bogen führend — das siebente Concert von Beriot. — Der Solo-Gesang war in dieser Wintersaison überhaupt weniger als sonst durch bedeutende Künstler vertreten: Hr. Sabbath aus Berlin hatte sich, wie schon früher, großer Anerkennung zu erfreuen; Frl. v. Kettler aus Berlin erzielte nicht den enthusiastischen Beifall, den wir nach vorangegangenem Rufe erwartet hatten.

Das Orchester gab zum Besten seines Pensionsfonds unter Rebling's Direction zwei sehr besuchte Concerte, die nach Wahl und Ausführung zu den beachtenswerthesten gehören. In dem einen wurde Beethoven's C moll-Symphonie in so vollendeter Weise executirt, daß das darauf folgende Werk von Hiller „Die Gründung Roms" nicht sehr zu wirken vermochte. Die Chöre leisteten das Möglichste, die Soli würden bei besserer Besetzung vielleicht fesselnder gewesen sein. Das zweite dieser symphonischen Concerte brachte die Ouverture und verschiedene Nummern aus dem bei uns seit langer, langer Zeit nicht aufgeführten „Idomeneo" von Mozart. Für diese Wahl gebührt dem kunstverständigen Dirigenten besonderer Dank. Die Soli der Damen waren so sicher und rein, daß wir kaum glaubten, nur kunstgeübte Dilettantinnen zu hören; die Chöre und das Orchester entsprachen, wie immer, den strengsten Anforderungen. Den Schluß des Concertes bildete Beethoven's B dur-Symphonie. Das Theaterorchester hat bei solchem Streben, unter so vortrefflicher Leitung auf weitere, noch befriedigendere und glänzendere Resultate zu rechnen.

Ganz am Schlusse der Opernsaison machte die vom Musik-Dir. Ehrlich hier componirte komische Oper „Die Rosenmädchen" viel von sich reden. Die Oper hat sehr gefallen; was will man mehr? Die Magdeburger Zeitung geht in ihrem Lobe wol ein wenig zu weit, weiter, als einem bescheidenen Componisten nach seinem ersten Versuche angenehm sein kann; liest man daneben den Bericht des Magdeburger Correspondenten, der von gewiegter Hand, dabei mild, rücksichtsvoll ist, so wird der für Musik sich Interessirende erst recht gespannt, das Werk kennen zu lernen. Die Oper zeugt von Geschick, überall Fluß, nirgends begegnet man Außergewöhnlichem; Mozart, Dittersdorf, auch Lortzing und Flotow sollen nicht ohne Einfluß gewesen sein; auch soll die Composition einiger Nummern in die Zeit fallen, wo die Handlung „Lehmann und Duell" hier noch existirte. Die Ouverture, in der neuesten Zeit, jedoch mit Ignorirung Schumann'scher, Wagner'scher, Liszt'scher Partituren entstanden, wird als der schwächste Theil der Oper bezeichnet, dagegen soll das einfache Lied vortrefflich gelungen sein.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

London, 23. Juni. Vergangenen Dienstag gab in St. James Hall Fürst Georg Galitzin ein außerordentlich besuchtes Concert. Es waren viele hervorragende und vornehme Personen zugegen. Als der Fürst — ein Mann von würdevollem, strengen Aussehen und edler Haltung — erschien, ward er mit lautem und anhaltenden Jubel begrüßt. Er leitete die sämmtlichen, ausschließlich von russischen Tonsetzern componirten Werke mit der Sicherheit eines praktischen Musikers und mit der Leichtigkeit und Grazie des Weltmannes. Sie können sich denken, mit welchem Interesse Alles den bis dahin bei uns noch gänzlich unbekannten Tonschöpfungen entgegensah; alle Nummern waren in der That geeignet, eine höchst günstige Vorstellung von der russischen Musik in uns zu erwecken. Drei Piècen waren vom Concert-

geber selbst; sie zeigten sämmtlich Originalität in der Erfindung und gewiegte technische Fertigkeit. Eine Hymne: „Santa Maria" von großer Hoheit des Ausdrucks eröffnete würdig das Concert, es folgte eine Romanze mit obligater Begleitung des Violoncells, gesungen von Mad. Sainton-Dolby, die das Publicum enthusiasmirte, und ein phantasiereicher, brillanter Walzer. Außer diesen Galitzin'schen Compositionen kamen noch Werke von Bortniansky und Glinka zur Aufführung; von Letzterem ein reizendes Trio aus einer seiner Opern, gesungen von Miß Louisa Pyne, Signor Mongini und Mr. Patey, und eine Mazurka, die, von Miß Arabella Goddard gespielt, da Capo verlangt wurde. Den ganzen Abend über zeigte sich die lebhafteste Spannung im Publicum, zum Schlusse verließ der Fürst unter einem wahrhaft donnernden Applause das Pult.

Pesth. Unser musikalisches Leben und Treiben concentrirt sich auch hier, während des artistischen Sommerschlafes, in den Theatern. „Figaros Hochzeit" kam, nicht lebensfrisch genug executirt, neulich nach zwei Jahren im Nationaltheater wieder zur Aufführung. Köszeghy (Figaro), Frau Ellinger (Gräfin), Frl. Huber (Susanne), Frl. Merkovits (Cherubin), Bignio (Almaviva) bekundeten jedoch Studium und Fleiß. — Im deutschen Theater gewährte der Baritonist Beck als Tell durch dramatische Wahrheit, seelen- und geistvollen Vortrag, Beherrschung bedeutenden Stimmmaterials den anerkennenswerthesten Eindruck. — Vasarnapi Ujsag (unsere illustrirte Sonntags-Zeitung) bringt uns soeben mit Volkmann's Portrait seine kurze Lebensskizze. Im Jahre 1815 in Sachsen geboren, war auch sein Jugendleben durch die Mühe um Lebenserhaltung um so verbitterter, als seinem Geistesaufschwunge dadurch das Bleigewicht der Sorge, wie immer selbst an den kräftigsten Dichternaturen, hemmend und feindlich entgegentrat. — Seine Trios, Quartetten, Messen, Chöre, seine schwungvollen Lieder, alle Claviercompositionen, worunter die als Meisterwerk dastehenden Variationen über ein Händel'sches Thema, schrieb Volkmann in Ungarn, wo er bereits seit 20 Jahren lebt. Am Landgute seines Freundes Gustav Heckenast in Maroth bringt Volkmann die schönen Frühlings- und Sommermonate schaffend zu und Heckenast ist es, der sich Volkmann gegenüber als schützender, stützender Freund um den Genius edler Musik nicht weniger verdient macht, als um den unseres Vaterlandes, welches in seinen geistigen, literarischen Schätzen die Bürgschaft nationaler Fortdauer erkennt. Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Im Breslauer Stadttheater hat der Tenorist Carrion außerordentlich gefallen; im Wiener Hofoperntheater wird nächstens nun auch der bekanntlich mit einer köstlichen Stimme begabte Tenorist Wachtel auftreten.

In Frankfurt a. M. wird in nächster Zeit, nachdem Niemann daselbst sein erfolgreiches Gastspiel vollendet hat, die italienische Operngesellschaft des Impresario E. Merelli aus Brüssel gastiren.

Niemann hat vor Kurzem in Baden-Baden während des Fürstencongresses durch seinen Gesang Alles entzückt. Er wird auch in Leipzig zu Anfang August erwartet.

Die italienische Operngesellschaft des Hrn. Salvi in Wien gab am 21. Juni ein Concert daselbst — ein Gesangs-Tutti-Frutti von 16 Nummern. Die La Grua sang Schubert's „Erlkönig" und wurde nach ihrem dämonisch-anziehenden, seelenvollen Vortrage fünfmal gerufen.

Der Hofmusikhändler G. Bock in Berlin wird in dieser Sommer-Saison daselbst sechs Concerte: in Wallner's Theater, in der Actien-Bierbrauerei, im Odeon, im Kroll'schen Etablissement, im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und im Victoria-Theater und -Garten veranstalten und zwar für Infanterie-Musik, Cavallerie-Musik, Streich-Orchester, Infanterie- und Cavallerie-Musik, Infanterie- und Streich-Orchester, Cavallerie- und Streich-Orchester. Das Programm wird vorzugsweise auf neue Compositionen Bedacht nehmen.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin kam Offenbach's Operette „Orpheus in der Unterwelt" unter des Componisten eigener Leitung und mit außerordentlichem Erfolge zur Aufführung.

Literarische Notizen. Von dem bekannten ultraconservativen Musik-Schriftsteller Alfred Freiherrn v. Wolzogen ist eine Schrift über die „Scenische Darstellung von Mozart's „Don Giovanni", mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte" erschienen.

Personalnachrichten. Meyerbeer ist von einem bedenklichen Augenleiden wieder hergestellt und wird Spaa und Schwalbach zur Kräftigung seiner Gesundheit besuchen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Concert-M. Ferd. David in Leipzig hat vom Großherzog von Weimar in Folge seines schon erwähnten Auftretens daselbst einen kostbaren Brillantring erhalten.

Dr. Naumann in Leipzig ist an Stade's Stelle zum Organisten und akademischen Musikdirector in Jena ernannt worden.

Organist Christ. Fink, bisher in Leipzig, ist als Organist und Lehrer am k. Seminar nach Eßlingen berufen worden und bereits dahin abgegangen.

Vermischtes.

Ed. Devrient legte bei der letzten in Dresden abgehaltenen Versammlung der Mitglieder des Bühnenvereins folgenden Entwurf einer „staatlichen Organisation der deutschen Theater" vor: 1) Ausgesprochene staatliche Anerkennung des Theaters als einer öffentlichen Anstalt zur Bildung und Veredelung. 2) Unterordnung aller Bühnen, welche nicht von den Höfen geleitet und beaufsichtigt werden, unter diejenige Staatsbehörde, welche die anderen Kunst- und Bildungsanstalten zu regeln und zu beaufsichtigen hat, das heißt, die Theaterunternehmungen sollen der freien Industrie entzogen und den Schul- und Erziehungsanstalten ähnlich behandelt werden, bei denen die Vorsteher, die Organisation und endlich die Wirksamkeit der Anstalt vom Staate geprüft und geregelt, den Wünschen und Interessen der betreffenden Städte Rechnung getragen und bei allen Entscheidungen sachverständiges Urtheil herbeigezogen wird. 3) Theaterconcessionen sollen künftig unübertragbar sein, nur auf drei Jahre und nur an solche Personen gegeben werden, welche bürgerlich unbescholten, sachverständig, geschäftlich und geistig qualificirt und darauf hin geprüft worden sind, welche Caution auf die Höhe eines vierwöchentlichen Gagen-Etats stellen, — regelmäßige Buchführung haben, dem Bühnenverein beitreten und nicht mehr als eine Gesellschaft halten. 4) Alle Städte, welche nicht im Stande sind, ein Theaterunternehmen lohnend und würdig in unausgesetzter Thätigkeit zu erhalten, sollen kein Theater mehr haben dürfen, dagegen „reichlich nährende" Theaterbezirke eingeführt werden, alle Theaterconcurrenz aber ausgeschlossen bleiben. Alle anderen, die Schaulust beschäftigenden Schaustellungen sollen möglichst beschränkt werden. Das Repertoir soll für jedes Theater abgegrenzt werden. Jede Stadt muß ein Theatergebäude ohne Miethe hergeben. Alle städtischen oder Armenabgaben sind abzulösen. Heizung und Beleuchtung sollen als Naturallieferungen von den Städten übernommen werden. 5) Die Sommertheater sollen aufhören. 6) Der Staat soll Theaterschulen gründen. — Sind gleich die meisten dieser Puncte unter den jetzigen Verhältnissen wol kaum durchzuführen, so verdient es doch unser Interesse im höchsten Grade, daß überhaupt die Nothwendigkeit einer Reorganisation immer wieder hervorgehoben wird und so der Wunsch besserer Zustände in immer weiteren Kreisen Raum gewinnen kann. Was speciell den Entwurf betrifft, dessen Haupt-Paragraphen eben angeführt sind, so haben die Mitglieder des Vereines den Plan, denselben zunächst bei ihren Regierungen zu befürworten und das Weitere sodann beim Bunde zu vermitteln.

Soeben wird von der Stargardt'schen Buchhandlung in Berlin das Verzeichniß einer werthvollen Sammlung von musikalischen und hymnologischen Werken herausgegeben. Es enthält zum Theil den Nachlaß des verstorbenen Prof. Dehn, auch einige ältere, sehr werthvolle theoretische Werke von Dreßler, Forkel, Gerbert, Lassus, Lippius, Marpurg, Mattheson, Prätorius u. A. Unter den Handschriften sind bemerkenswerth: ein sehr schöner Brief von Beethoven, eine Composition, Originalhandschrift von Graun, drei Symphonien von Mozart, Originalhandschriften, die im Stich noch nicht erschienen sind. — Das Verzeichniß enthält über 600 Nummern.

Die Deutsche Tonhalle in Mannheim hat ihre achte Uebersicht (für das Jahr 1859) ausgegeben; ihr zufolge hat sich die Zahl der Mitglieder ansehnlich vermehrt und der Cassenüberschuß für 1860 auf 907 Gulden herausgestellt. Im Laufe des Jahres 1859 wurden zwei Preise, einer von 9 Ducaten auf eine Sonate für Clavier und Violoncell, einer von 100 Gulden auf ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell gesetzt.

Berichtigung.

In Nr. 25 ist in der Besprechung der Liszt'schen Lieder S. 221, Sp. 1, Z. 13 v. u. statt „Mission" zu lesen: Vision.

Intelligenz-Blatt.

Soeben erschienen im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin*:

Becker, Mazur de Concert p. Piano. Op. 3. 17 1/2 Sgr.
Choice, Nr. 14. Irisches Volkslied „Lang ist es her". 5 Sgr.
Dehn, Theoretisch-praktische Harmonielehre. Zweite umgearbeitete Ausgabe. 2 Thlr.
Donizetti, Aria di Concerto aus Lucia di Lammermoor pour Soprano. Nr. 13bis 22 1/2 Sgr.
Ehmant, Op. 6—9 p. Piano: Idylle. 17 1/2 Sgr., Scherzo. 15 Sgr., 2 Romances. 15 Sgr., 2 Caprices. 20 Sgr.
Gumbert, 5 Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor. Op. 88. 25 Sgr.
Henselt, Ad., 4e Impromptu p. Piano. Op. 37. 20 Sgr.
Kolbe, 3 Lieder für 1 Singst. Op. 2. Lief. II. 15 Sgr.
Kuntze, Röschen-Polka, heiteres Männerquartett. Op. 66. Lief. I. 20 Sgr.
Lange, Barcarolle p. Piano. Op. 2. 15 Sgr. Gnomentanz für Piano. Op. 3. 12 1/2 Sgr.
Meyerbeer, *Schiller-Marsch* für Orch., in Stimmen 3 Thlr., Partitur net. 2 Thlr., für Piano 20 Sgr., leicht 17 1/2 Sgr., zu 4 Händen 1 Thlr.
Neithardt, Meermädchenlied aus *Weber*'s Oberon für Piano. 7 1/2 Sgr.
Schäffer, Vom Splitter und Balken, heiteres Männerquartett. Op. 74. II. 20 Sgr.
Schubert, Dein Auge strahlt, für Sopran oder Tenor. Op. 6. 12 1/2 Sgr.
Stamaty et **Neustedt,** 4 Transcriptions d'Orphée de *Gluck* p. Piano. Nr. 2—4. à 10 Sgr.
Taborowski, Elégie p. Violon av. Piano. Op. 4. 17 1/2 Sgr.
Verdi, Celebre Aria per Soprano aus: La Traviata, italienisch und deutsch. 20 Sgr.
Wahle, 3 Lieder für 1 Singstimme. Op. 2. 15 Sgr.
C. M. v. Weber, Berühmte Concertarie aus: Silvana, für Sopran 20 Sgr., mit Orchester 1 1/3 Thlr. Meermädchenlied aus Oberon fur Sopran 5 Ngr. 6 Lieder für Sopran. Op. 66. Neue Originalausg. 17 1/2 Sgr. Wiegenlied und kleiner Fritz f. Sopran 5 Sgr., f. Alt 5 Sgr.
Berliner Musikzeitung „Echo". Zehnter Jahrgang. Quartal II. 20 Sgr.
K. Preuss. Cavalleriemarsch Nr. 61. Victoria-Marsch von *Wieprecht*. Partitur 3/4 Thlr., für Piano 5 Sgr.

Im Verlage der **J. H. Heuser**'schen Buchhandlung in *Neuwied* ist soeben erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Maximilian Wolff (Concertmeister), Phantasie über die Preuss. Nationalhymne für die Violine mit Pianoforte-Begleitung. 20 Sgr.
————, Romanze für Violino obligato mit Pianoforte-Begleitung. 10 Sgr.

Jedes Instrument ist *appart* gedruckt und kann appart gespielt werden.

Obige Compositionen, welche der Componist in seinen glanzvollen Concerten im verflossenen Winter auf seiner Kunstreise durch die Rheinprovinz, Westphalen und Belgien selbst gespielt, fanden allgemeinen ungetheilten Beifall und ist gewiss die Herausgabe derselben dem musikliebenden Publicum eine willkommene Erscheinung.

J. S. Bach, Alt-Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, mit Pianoforte bearbeitet von *Robert Franz*. Neue Ausgabe. 2 Thlr. 20 Ngr.
————, Bass-Arien aus verschiedenen Cantaten, mit Pianoforte bearbeitet von *Robert Franz*. 3 Thlr.

Verlag von **F. Whistling** in *Leipzig*.

Statt 4 Thlr. 12 Ngr. für 1 1/3 Thlr.

Componisten der neueren Zeit.

4 Bde. circa 90 Bog. broch. (früher 4 Thlr. 12 Ngr., **jetzt 1 1/3 Thlr.**)

Diese Sammlung enthält die *Biographien* von 22 Tonkünstlern (*Bach, Schumann, Spontini, Schubert, Boieldieu, Adam* etc. etc.) und *Kritiken* ihrer Werke. Sie giebt mit grösster Gewissenhaftigkeit und Wahrheitstreue die umfangreichsten, aus authentischen Quellen geschöpften Nachrichten, kritisirt die bedeutendsten Werke der berühmten Tonkünstler und liefert somit *eine Geschichte der neueren Musik*. Jeder Freund der Tonkunst, jeder wahrhaft Gebildete wird diese schöne Sammlung zu *so enorm billigem Preise* gewiss gern kaufen.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder gegen Einsendung des Betrags **direct** von

Emil Deckmann in *Leipzig*.

Neue Pianoforte-Compositionen

von

Julius Handrock.

Op. 2. Waldlieder, 9 Melodien. 22 1/2 Ngr.
Op. 3. Liebeslied. 15 Ngr.
Op. 4. Abschied. 10 Ngr.
Op. 5. Wiedersehen. 10 Ngr.
Op. 6. Reise-Lieder. Nr. 1. Aufbruch. 10 Ngr.
do. Nr. 2. Auf der Landstrasse. 10 Ngr.
do. Nr. 3. Auf dem See. 10 Ngr.
do. Nr. 4. Auf die Berge. 10 Ngr.
Op. 7. Valse brillante. Nr. 1. 12 1/2 Ngr.
Op. 9. Chanson à boire. 12 1/2 Ngr.
Op. 10. Aufmunterung. 12 1/2 Ngr.
Op. 11. Chant elégiaque. 10 Ngr.
Op. 12. Une fleur de Fantaisie. Mazurka de Salon. 12 1/2 Ngr.
Op. 13. Valse brillante. Nr. 2. 15 Ngr.
Op. 14. Deux Mazurkas. 12 1/2 Ngr.
Op. 15. Am Quell. Tonbild. 10 Ngr.
Op. 16. La Gracieuse. Pièce de Salon. 15 Ngr.
Op. 18. Abendlied. Melodie. 15 Ngr.
Op. 20. Spanisches Schifferlied. Transcription. 15 Ngr.
Op. 21. Frühlingsgruss. Clavierstück. 17 1/2 Ngr.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

☞ Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes. ☜

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. Juli 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Robert Schumann's Balladen.

Robert Schumann, Op. 143. „Das Glück von Edenhall." Ballade von L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Op. 116. „Der Königssohn." Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, F. Whistling. Clavierauszug Pr. 2 Thlr.

———, Op. 139. „Des Sängers Fluch." Ballade nach Ludwig Uhland bearbeitet von Richard Pohl für Solostimmen, Chor und Orchester. Elberfeld, F. W. Arnold. Clavierauszug Pr. 4 Thlr.

———, Op. 140. „Vom Pagen und der Königstochter." Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 3 Thlr.

(Fortsetzung.)

Eine Vereinigung höchster Poesie mit durchaus entsprechender Musik in der Weise, daß bestimmte seelische Vorgänge, tief angelegte Empfindungen und Stimmungen durch die Hülfe der Tonkunst bis zur äußersten Intensität zur Erscheinung gelangten, war Schumann's Ziel, als er im reifen Mannesalter an die Composition bedeutender Dichtungen ging. Wir verdanken ihm auf solche Weise einen Cyclus von musikalischen Seelengemälden, denen sich in Bezug auf Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, in Hinsicht auf das Verhältniß zwischen poetischer Grundlage und musikalischer Illustration, und namentlich auch, was die Schärfe der musikalischen Charakteristik an und für sich betrifft, wenig Anderes zur Seite stellen darf; eine Specialität der Kunst, die eine Perspective, einen Wirkungskreis für nachfolgende Componisten von bedeutender Tragweite eröffnet. Was in einzelnen Fällen von Löwe, Mendelssohn, Gade u. A. vorgewirkt war, sehen wir hier auf dem Wege organischer, selbstbewußter, kritisch begründeter Entwicklung als selbstständige Gattung eingeführt und festgesetzt.

Seltsame Wandlung im Laufe eines Jahrhunderts! Eine Kunst, die noch vor wenigen Jahrhunderten in der Wiege lag, die noch vor 150 Jahren mit verhältnißmäßig sehr beschränkten Mitteln wirkte, als längst, zum Theil schon vor Jahrtausenden, die übrigen Künste ein höchstes Stadium der Blüthe hinter sich hatten, schreitet innerhalb weniger Generationen von den Standpuncten der sogen. classischen, in Wahrheit der Vorbereitungsstufe zu den denkbar höchsten Regionen fort, wo sie Gefahr läuft, über ihren wol gar schon einseitig betonten idealistischen Flügen ins Unbestimmte, in die Allgemeinheit geistigen Lebens und Strebens sich aufzulösen. Noch vor wenigen Jahrzehnten allgemeines Erstaunen und Erschrecken, als Beethoven in seiner Neunten dem Geiste der neueren Tonkunst die Zunge löste und schon ist die Forderung „poetischen" Gestaltens bei allen lebensfrischen Geistern so allgemein, so dringend geworden, daß jedes andere Streben wirkungs- und erfolglos sich abmüht, daß trotz alles Dawiderredens und Anfeindens selbst die Componisten von ursprünglich anderer Richtung sich zu der Nothwendigkeit einer Neugeburt, zu den Grundsätzen unserer Richtung früher oder später bekennen müssen. Schon haben die symphonischen Dichtungen Liszt's auch dem geistig Fernstehenden die Möglichkeit unwiderlegbar dargethan, innerhalb der Instrumentalmusik annähernd bestimmt die Gedanken des Dichters wiederzugeben; fortan wird — man möge nun über die Form dieser Werke denken wie man wolle — die geistige Bedeutung derselben nicht umgangen oder gar geläugnet werden, falls überhaupt der Sinn für die höchsten Kräfte des Menschen nicht am äußerlichen Klingklang, an sinnlosem Formengetändel hängen bleiben soll. Und so weit auch die Ausdrucksweisen dieser Meister verschieden, ihre Individualitäten sogar bis zum Aeußersten contrastirend genannt werden müssen, der eine Zug nach dichterischer Bestimmtheit, nach höchster Wahrheit des Ausdrucks bei unendlich gesteigerten Mitteln verbindet sie alle, Schumann und Wagner, Berlioz und Liszt. Darin liegt klar der Beweis für die Berechtigung, die Nothwendigkeit einer geschlossenen Phalanx gegen die Anmaßlichkeit der geistigen Antipoden; es gilt, in einer Epoche innerer Umwandlung, wo noch das neue Princip nicht geborgen, noch nicht das Naturgemäße des ganzen Processes zur Anerkennung gelangt ist, fest und treu ausharrend auf dem Posten zu stehen, jede Gelegenheit zu benutzen, um die Ueberzeugung der Zweifelhaften zu stärken, jedes wesentliche Document zur Entwicklung unserer Principien auszubeuten. Schumann's Balladen sind eines dieser unschätzbar wichtigen

Beweisstücke, ihre großen Eigenschaften gleichmäßig mit den zahlreichen Mängeln weisen alle auf das Bedürfniß hin, aus den Schranken der formellen sich zur Höhe der charakteristischen Schönheit zu befreien: diese charakteristische Schönheit ist ja doch die dichterische Bestimmtheit musikalischen Ausdrucks, die innigste Einheit mit der Poesie, dasjenige, was in Beethoven seinen Aufschwung nahm und bei Liszt bereits in ein neues Stadium getreten ist. Zwischen beiden steht Schumann, mit seinem einen Auge der alten Regel, mit dem anderen und dem größten Theile seines Dichtens und Trachtens jenen Regionen zugewendet, wo für den Philister und Engherzigen die Welt mit Bretern vernagelt ist. Das Neue in diesen Balladen ist zugleich das Große darin (und wir wollen gleich hinzusetzen — auch das von den Meisten bis jetzt Unverstandene); was wir darin mißbilligen müssen, was sich als monoton, als des frischen Reizes bar erweist, ist in weitaus den meisten Fällen zugleich dort zu finden, wo Schumann das Neue angestrebt, aber nicht nach Wunsch erreicht, oder aus falscher Pietät einem überlieferten Alten gehuldigt hat.

Groß ist zunächst die höchste Innerlichkeit der Empfindung in all diesen Schöpfungen. Sie war Schumann's bezeichnendes Eigenthum, sie ist aber auch mehr oder minder das Wesen aller neueren Musik, im Gegensatze zu den Werken der früheren Epochen, selbst noch Haydn's und Mozart's. Es weht uns in diesen Balladen nicht die üppige Phantasie entgegen, die in dem „Paradies und Peri" tausend kostbare Blüthen treibt, aber eine keusche Gluth, eine oft verhaltene, oft kindlich spielende, öfters aber wild-dämonische Empfindung spricht sich allenthalben aus, oft unscheinbar am innigsten in den ariosenartig declamirten Solostellen, sie webt und fluthet in den Zwischenspielen des Orchesters, in der funkelnden, romantisch gefärbten Instrumentirung.

Wenn es sich also darum handelt, ob das Wesen der Musik im eigensten Sinne, zugleich in der Auffassung der Neuzeit, in Schumann's Balladen zur Entfaltung gelange, so können wir diese erste und wichtigste Frage nur unbedingt bejahen. In einem noch viel ausgedehnteren Maße, als es bei anderen Vocalwerken Schumann's, bei „Paradies und Peri", bei der „Pilgerfahrt der Rose", beim „Requiem für Mignon" geschehen muß, können wir hier von einer Verschmelzung beider Schwesterkünste zu einem unzertrennlichen, in der Wirkung ganz und gar zusammenströmenden Ganzen sprechen; kein Widerspruch zwischen dem Wesen und Walten der Musik und den Zielen der Dichtung spaltet irgendwo in diesen Balladen das Interesse, den harmonischen Eindruck. Bis ins einzelne Wort verfolgt die Musik den Inhalt des Textes und schmiegt sich ihm dienstbar an in Bezug auf Färbung der Empfindung und Stimmungswechsel; sie kann es, weil fast nirgends im Texte das Descriptive, Reflectirende, nüchtern Erwägende oder Ueberlegende Raum gewinnt, weil überall, wie in der gehobenen Stimmung des Ganzen, so in allen Einzelheiten, der lyrische Ton festgehalten ist, die Leidenschaft oder doch die gefühlstiefe Betrachtung fessellos und in schlichtem Gewande daherschreitet. Kein falsches Pathos legt der Musik Zwang auf oder verkürzt ihre Rechte, kein wesentliches Ungeschick in der scenischen Anordnung hemmt den klaren Strom musikalischer Empfindung, in allen vier Dichtungen culminirt der Affect an solchen Stellen, wo die Musik ihre besten Kräfte zur Verwendung bringen kann; nur in „Des Sängers Fluch" entbehren wir bei allem Geschick der dramatischen Umgestaltung einen eigentlichen Höhepunct der Handlung wenigstens in der Musik, aber auch in diesem sonst hochbedeutenden Werke steigert sich zum Schlusse hindrängend die Wirkung mehr und mehr und klingt prachtvoll im elegischen Schlußsatze aus.

So ist also in diesen Schumann'schen Balladen eine Andeutung Dessen gegeben, worauf die ganze neuere Musik als auf ein höchstes Ziel dieser ganzen Epoche hinarbeitet. Wir sagen eine Andeutung, ohne damit etwa einen Tadel, eine Zurücksetzung verbinden zu wollen. Was Schumann auf der ihm gegönnten Stufe im Entwicklungsgange unserer Epoche, mit seinen Mitteln in der späteren Zeit seiner Wirksamkeit und bei den ihm überhaupt von Natur gegebenen Kräften erreichen konnte, hat er zur Freude aller Tieferblickenden geleistet. Er hat ein neues Gebiet wie im Fluge erobert und die Grenzen im Umrisse bezeichnet, er hat angedeutet, was Spätere zu vollenden haben werden. Der geistige Inhalt ist, wie wir im Bisherigen erörtert, gegeben; es kommt darauf an, mehr und mehr dem geistig Erstrebten die Form unterthänig zu machen. Noch bestehen gewisse Widersprüche zwischen beiden, Schumann's Individualität vermochte nicht jene Schranken zu brechen, die zu gleicher Zeit Wagner in der Oper mit kräftiger Hand zertrümmerte. Aber diese Schranken müssen auch in der Cantate, auch in der Vocal-Concertmusik überwunden werden und es soll jetzt unsere Aufgabe sein, den Schwerpunct dieser Musikgattung aufzusuchen, um dann folgerichtig das Verfehlte oder nur halb Gelöste in Schumann's Compositionen bezeichnen zu können.

Wir Alle wissen und haben es oft wiederholt in unseren Kreisen erfahren, wie die Gewohnheit, der ästhetische Schlendrian selbst in den geweckteren Köpfen oft lange Zeit das Gerade für ungerade, den Mißbrauch und die offenbare Verkehrtheit für Regel gelten lassen. Kommt die gläubig verehrte Autorität hinzu und heiligt gleichsam durch ihr Wirken — wenn auch nur in einzelnen schwachen Fällen — diese Mißbräuche und Verkehrtheiten, so wuchert das Unkraut in den Tag hinein — welcher Einzelne vermöchte es an einem Tage auszurotten! Wir Alle kennen und mißachten den alten Opernstandpunct, und dennoch: wie Viele werden willig und ohne Rückhalt die erste Bedingung zu einer idealen Oper unterschreiben, daß ihre Regeln auf alle Fälle, bis in die geringsten Nebendinge, diejenigen des recitirenden Dramas seien, daß nur die Eigenartigkeit der Musik ein ihr verwandtes Terrain der Dichtung bedinge, statt psychologischer Vertiefung der Charaktere eine Ausbreitung in gewaltige Empfindungen, in lyrisch gedachte Situationen, sonst aber sich ganz der poetischen Grundlage anbequemen, ja selbst unterordnen müsse? Wie Viele werden Wagner's „Tristan und Isolde" ohne Zögern als einen ebenso großen Fortschritt „Lohengrin" gegenüber betrachten, wie sie etwa schon „Lohengrin" dem „Tannhäuser" gegenüber den Preis zuerkennen? Nicht anders ist es um jene höchste Gestaltung der Vocal-Concertmusik bestellt. Es liegt auf der Hand, daß hier ganz verschiedene locale und künstlerische Zielpuncte auch ihre speciellen, vom Musikdrama verschiedenen Mittel verlangen. Was auf der Bühne unvermittelt, plastisch, in sinnlicher Frische sich dem Auge und Ohr gleichzeitig bietet, bedarf in manchen Fällen nicht der breiten Ausführung, in noch zahlreicheren wird die Breite der Darstellung sogar eher schaden als die Wirkung erhöhen. Alles Beschreibende, alles Erzählende, alles die einzelnen Momente Vermittelnde ist auf der lebendigen Bühne vom Uebel, schlagfertig muß die Handlung ihre Conflicte aufbauen, sie bedarf nicht der Entwicklung durch Stimmungsbilder, jeder ausgeführte Satz widerspricht ihrem innersten Wesen, jede „Arie" ist eine Travestie auf die ästhetisch begründeten Rechte der Oper. Anders diejenige Form der Con-

certgesangsmusik, wie sie bei Schumann uns in großen Zügen entgegentritt. Ihre Aufgabe wird es vor allen Dingen sein, alle diejenigen Eigenschaften der Musik auszunutzen und weiterzubilden, die fortan für unsere Oper unmöglich geworden sind. Ihr Wesen wird epische Breite, ihr Ziel die höchstmögliche Vertiefung musikalischen Stimmungslebens sein. Die Oper wird fortan die Leidenschaft, unser Concertgesang die Empfindung malen, oder, da wir nicht pedantisch neue Schranken ziehen möchten, wo kaum die alten gefallen: der Concertgesang wird der Natur seiner Mittel zufolge all diejenigen Situationen wählen, die ohne Vermitlung des Auges dennoch klar vor die Seele gebracht werden können. Eine Weihe innerster Art wird durch die Vorführung dieser Seelengemälde fortan in immer steigendem Grade an die Stelle jener Effecte treten, die eine „renommirte" Solosängerin mit ihren hundertmal vorgeführten Modepiècen hervorbrachte, erst jetzt wird auch für das Bereich der Gesangsmusik das eigentliche Terrain gewonnen sein, welches die Symphonien in jeglicher Gestalt, die ausgeführten größeren Orchesterstücke schon längst der Instrumentalmusik errungen hatten. Vielleicht auch, daß in nicht allzu langer Zeit beide Elemente sich miteinander verschmelzen, daß, wie Mendelssohn in seiner „Walpurgisnacht" bereits versucht hat, das Orchester in treuem geistigen Anschluß an den Sinn der Dichtung zum Gesangswerke noch breiter ausführend und durch längere Zwischenpartien verbindend hinzutritt, und daß somit erreicht wird, was Schumann ebenfalls bereits einzelnen Andeutungen nach sich vorgesetzt hatte: durch ein einziges, mannigfach gegliedertes Werk den ganzen Concertabend auszufüllen, der jetzt noch meistentheils, selbst an berühmten Instituten, durch einen gedankenlos zusammengestoppelten Mischmasch innerlich Nichts weniger als einander verwandter Tonstücke verunstaltet und mißbraucht wird.

Für die weitere Ausbeutung dieser Ideen aber und für die fernere Entwicklung der Gattung selbst wünschen wir Kräfte, die neben Schumann's unvergleichlicher Seelentiefe eine Spannkraft der Recitation besitzen, und gleichzeitig über einen Strom der Erfindung gebieten, wie Beides in diesen letzten Schumann'schen Werken nicht mehr im höchsten Maße gefunden wird. Hierin liegt der Hauptgrund, weßhalb Schumann's Balladen der echten Wirkung an manchen Stellen und vor einem nicht ganz gewählten und empfänglichen Publicum verlustig gehen. So groß die Schönheit mancher Sätze, und namentlich der Chöre, so manche Einzelheit auch in der Erfindung an die besten Zeiten Schumann's erinnert: die erschöpfende Präcision des musikalischen Ausdrucks, die Lieblichkeit so mancher Partien können nicht ein Gefühl der Monotonie bei den meisten Solostellen, während ganzer Nummern verhindern, die in dem Mangel energischer Gliederung, recitativisch fesselloser Declamation, Concentrirung der melodischen Erfindung in den Augenblicken höchster Erregtheit ihren hauptsächlichen Grund hat. Es fehlt an all diesen Stellen jenes Etwas, welches der Laie mit „Fluß", der ästhetisch Gebildete mit „rechter Anwendung der rechten Mittel" bezeichnet; wir sehen das Streben nach dem guten Ziele, aber wir lernen zugleich die Gründe des Mißerfolges in dem Mangel der Naturanlage kennen, einer Organisation, die freilich nach anderen Seiten hin um so reichere Ausbeute gewährt.

Wir hätten uns wol kaum so lange bei einer Hervorhebung der Schwächen aufgehalten, wenn wir nicht im Folgenden, indem wir zu den einzelnen Balladen selbst übergehen, möglichst rückhaltslos und ungetheilt preisen, im Vollgenuß des gebotenen Schönen uns ergeben möchten. Auf alle Fälle setzen wir voraus, daß jeder Jüngere zwar die kleinen Fehler beachte, sich aber dadurch nicht in dem Studium der ganzen Balladen beirren lasse. Sie verdienen vor Allem die Verehrung und Pflege aller Concertinstitute; das nachzuweisen, vielleicht auch ein Scherflein zu ihrer Verbreitung beizutragen, sei unsere schließliche Einzel-Besprechung bestimmt.

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Für Orchester.

Anton Rubinstein, Op. 42. „Ocean." Zweite Symphonie (C dur) für großes Orchester. Leipzig, Bartholf Senff. Partitur Pr. 6 Thlr.

Geistig verwandt mit den Werken gleicher Gattung von F. Mendelssohn und R. Schumann, nähert sich diese Rubinstein'sche Symphonie in Bezug auf Anlehnung an ein Programm und ihre melodische Seite den Anschauungen und Principien des ersteren, harmonisch und rhythmisch, in ihren scharfen und frappirenden Weisen, denjenigen des letzteren Meisters; in Bezug auf die Großartigkeit des Stoffes, auf Kraft der Gestaltung, mächtige Orchestration aber erhebt sie sich über die Werke Beider. Sie nimmt in der Literatur fast eine gleiche Stellung ein, wie die C dur-Symphonie von Franz Schubert. Wie diese in den Meisterwerken Mozart's und Beethoven's ihren Ausgangspunct besitzt, so findet ihn Rubinstein's Symphonie in den Werken Mendelssohn's und Schumann's, und wie jene trotzdem ihren eigenthümlichen Standpunct einnimmt, so wird auch Rubinstein's Werk in nicht gar langer Zeit seine besondere Stätte im Laufe der Musikentwicklung beanspruchen können und wirklich erlangen.

Ehe wir zur speciellen Besprechung des Werkes übergehen, können wir uns einer besonderen Bemerkung nicht enthalten, vornehmlich deßhalb, weil der Grund zu derselben sich uns immer wieder von Neuem aufdrängt; und zwar gerade in denjenigen Arbeiten, welche zu den umfassenderen des Componisten gehören. Wir meinen das sich Hineinarbeiten in die eigene Idee, mit Hülfe irgend eines liebgewonnenen Autors und zwar nicht nur äußerlich, sondern auch nach Innen. So reich nun gewiß die Phantasie Rubinstein's genannt werden muß, und man gerade ihretwegen glauben möchte, daß der Componist einer solchen Mithülfe nicht bedürfte, so augenscheinlich stellt sich doch diese letztere immer zu Anfang seiner Werke noch heraus. Wenn freilich der Componist später warm geworden ist, wenn er erst seine eigene Kraft fühlt, so wirft er jene Stütze wieder bei Seite. Im Interesse des Componisten wünschten wir, daß er, wenn er einmal dieser Hülfe noch bedürfte, wenigstens in dem Niederschreiben den Schein mangelnder Originalität entfernt hielte; seine Werke würden nicht allein dadurch mehr an Eigenthümlichkeit gewinnen, sondern auch gleich von vorn herein einen immer höheren Standpunct einnehmen.

Dieselbe Beobachtung drängte sich uns auch gleich wieder bei vorstehender Symphonie auf. Der erste Satz (C dur $^3/_2$ Allegro maestoso), so großartig er auch in seiner Eigenthümlichkeit genannt werden muß, läßt doch jene Mithülfe keineswegs verkennen. Mendelssohn tritt darin sowol in der äußeren Darstellung als auch in seiner melodischen Empfindungsweise an vielfachen Stellen hervor. Es lag begreiflich Rubinstein sehr nahe, da Mendelssohn bereits in einer Ouverture eine seiner Idee sehr nahe kommende Schilderung

unternommen hatte. Das Gesagte ist aber auch unsres Erachtens das Einzige, was bei diesem ersten Satze als dem Werthe seiner Erfindung nachtheilig betrachtet werden kann. Groß und erhaben breitet er sich mit einer Kraft und Gewalt aus, wie sie Mendelssohn nur selten entwickelt. Dabei ist er nicht nur sehr melodisch, sondern auch abgerundet in der Form. Ein seltenes harmonisches Gleichgewicht zwischen äußerlicher Tonmalerei und inneren Gefühlsregungen setzt diesen ersten Satz weit über die nächstfolgenden. Es sollte uns wundern, wenn derselbe bei guter Ausführung, trotz manches Ungewohnten, das er enthält, nicht überall gleich das Erstemal eine sehr befriedigende Wirkung hervorbrächte, und in der Seele des aufmerksamen Zuhörers jenes majestätische Bild des Oceans hervorriefe und empfinden ließe.

Weniger befriedigend ist der zweite Satz, ein Adagio non tanto, E moll 2/4. Um selben zu würdigen, muß man das ganze Werk schon kennen. Kurz und einfach in der Form gehalten, kann er nach dem vorhergegangenen breiten Satze eine volle Wirkung nicht erzielen. Das Letztere scheint aber auch nicht die Absicht des Componisten gewesen zu sein, da er in nicht geringem Maße im Verlaufe des Werkes noch einmal darauf zurückkommt. Die Färbung dieses Satzes ist eine düstere, an R. Schumann erinnernde. Der ruckweise Fortgang der Melodie, die fast stete, unruhig wühlende Unterlage in deren Begleitung, durch Violoncell und Viola ausgeführt, liegt wie Blei auf der Seele des Zuhörers. Vielleicht hat der Componist in diesem Adagio jenen Moment malen wollen, welcher dem Aufbrausen des Meeres hervorgeht; Bangigkeit und Angst ist jedenfalls der Ausdruck dieses Satzes.

Ganz originell ist das darauffolgende Allegro 2/4 G dur. Sein Wesen kommt uns vor wie das regste Leben auf einem Schiffe, welchem plötzlich schreckliche Gefahr droht. Das ist ein Rennen auf und ab, ohn Unterlaß, Segel werden eingezogen, Seile festgebunden; der Schiffscadetten gelles Pfeifen schrillt durch Stricke und Maste, daß Einem Hören und Sehen vergeht, und um das Bild vollständig zu machen, klagt und jammert noch eine lang gezogene Melodie abwechselnd hindurch. Der Componist braucht zu diesem Allegro, welches allerdings großentheils nur äußerlich anregt, fünf verschiedene Themen, ausgestattet mit den überraschendsten Motiven, sowol rhythmisch als melodisch. Gewähren schon diese Themen durch ihr Leben und ihre Frische Interesse, so geschieht dies noch viel mehr durch die äußerst geschickte Fassung, in der das Ganze formell zusammengestellt ist. Obgleich dieser Satz äußerlich bis jetzt am meisten durchgeschlagen hat, so wird doch gerade das größere Publicum am Wenigsten wissen, wie es denselben auffassen soll, zum großen Theile überrumpelt und überrascht er doch wol nur in den meisten Fällen.

Nach dieser äußerlichen Aufregung tritt mit dem folgenden Satze wieder die Ruhe ein; Eindrücke innerer, seelischer Zustände werden vernehmbar. Er beginnt mit Motiven und dem Hauptthema des Adagios; es soll durch ihn wahrscheinlich erst zur vollen Geltung gelangen, was wir aber nicht ganz zugeben können, da das Allegro durch seine Länge und seinen besonderen Charakter eine zu große Trennung bewirkt hat. Der Gang dieses Satzes ist folgender: Zwei Tacte, welche früher im Adagio vor dessen Repetition als Solo der Clarinetten auftraten, bilden hier den Eingang. Abwechselnd mit ihnen tritt das Hauptthema ein, hierauf folgt eine Choralmelodie in der höheren Lage der weichen Blasinstrumente, Strophe für Strophe begleitet durch die Motive jener obigen beiden Tacte, erst von den Bässen, dann nach und nach vom ganzen Quartett. Schließlich taucht das Hauptthema noch einmal hervor, und durch einen aufsteigenden chromatischen Sextaccordengang wird auf den letzten Satz zugesteuert. Bemerken müssen wir noch, daß jene zwei Tacte sowol für sich als auch in der Begleitung recitativisch gehalten sind; dadurch erhält nun der ganze Satz durchgängig das Wesen eines längeren Recitatives. Durch diese formelle Behandlung und noch mehr durch das chorartige Auftreten des Chorals im Finale wurden wir einigermaßen an die Neunte von Beethoven erinnert. Vielleicht hat auch der Componist etwas Derartiges beabsichtigt; denn wie dort die Idee sich von dem herbsten Schmerz bis zu einem wahren Freuden-Hymnus erhebt, so steigert sich hier dieselbe nach vielen Gefahren zu einem allgemeinen großen Dankgebet. Das Finale, ein Allegro con fuoco, ist der großartigste Satz von allen, wenn auch nicht der gelungenste. Er besteht aus vier Abschnitten, dem gewöhnlichen ersten Theil, der Durchführung, Repetition und einem Meno mosso, worin der Choral die Oberhand behält. Hauptthemen sind nur drei; das erste weiß man nicht recht bestimmt zu deuten: soll es Triumph sein oder soll mit ihm der Aufruhr des Oceans geschildert werden? Es trägt Beides in sich, und bildet sich auch in der Folge zu Beidem genugsam aus. Das zweite ist breit und ruhig gehalten, harmonisch sehr geschickt erfunden, so daß sich mit ihm viele interessante Wendungen vornehmen lassen; auch ist es nicht ohne melodischen Reiz. Das dritte ist die Choralmelodie. Sehr kunstvoll ist in diesem Satze die Durchführung. Sie nähert sich jenem orchestral polyphonen Styl der Mozart'schen Schlußfuge, und dem bis jetzt noch unübertroffenen Schlußsatze der C dur-Symphonie von R. Schumann. Zwischen die Durchführung und Repetition ist noch ein Moderato assai eingeschoben. Man könnte dasselbe noch recht gut mit in den Bereich der Durchführung herüberziehen, denn da dieselbe der Harmonie die größten Freiheiten gestattet — warum sollte sie es nicht auch dem Rhythmus, wenn es nur am Platze ist? Allein hier ist es leider weniger der Fall; denn obgleich der ganze Satz Zusammenhang hat, und nach dem Ideengang des Componisten gerechtfertigt scheint, so hemmt doch dieser Tempo-Wechsel das Ganze in seinem großartigen Fluge, und das Meno mosso am Schluß verliert ebenfalls dadurch. Hier tritt der Fall ein, wo man die Wahrheit der Schönheit der Form opfern muß. Wir haben übrigens dieselbe Bemerkung schon in dem Finale der ersten Symphonie des Componisten gemacht, und machen ihn deshalb im Allgemeinen darauf aufmerksam, daß Nichts störender auf einen Schlußsatz einwirkt, als vieler Tempo-Wechsel. Die Repetition bietet ein besonderes Interesse nur durch die Umkehrung, welche im zweiten Thema stattfindet. Der Choral beschließt das Werk mit Ernst und Kraft. Er ist trotz seiner harmonischen Füllung nur in einer Gegenstimme polyphon zu nennen; was ihm dadurch an kunstvoller Bearbeitung abgeht, kommt ihm wieder durch die ungehemmte Kraft und die damit erzielte freiere und breitere Klangfülle der Instrumentationsmittel zugute.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Th. Kirchner, Op. 9. Präludien für Clavier. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.

Was uns bei diesen Präludien (sechszehn an der Zahl) am Meisten interessirt hat, ist der überaus große Reichthum

an harmonisch seltenen, ja ganz neuen Wendungen, welche aber leider von einer solchen Masse von Vorhalten und herben Dissonanzen umsponnen sind, wie sie uns in einer so hartnäckigen Beharrlichkeit zwei ganze Hefte hindurch bis jetzt noch nicht vorgekommen sind. Besäße der Componist nicht gerade in diesem Fache ein so reiches Wissen und sicheres Können, wir hätten, was unsere Augen mit Begierde verfolgten, kaum den Ohren von Anfang bis Ende mit anzuhören zugemuthet. Dürfen wir das Werk, ohne dem Componisten zu nahe zu treten, nur als eine Musterkarte der auserlesensten Fälle harmonischen und dissonirenden Wesens, niedergeschrieben mit einer so ausgezeichneten Orthographie, wie sie in neuester Zeit nur höchst erwünscht sein kann, empfehlen: wir könnten das Werk nicht genug anpreisen. Damit allein wird aber der Autor nicht zufriedengestellt; er verlangt gewiß auch eine Anerkennung seines Werkes nach der geistig poetischen Seite hin. Und in der That, es finden sich mehrere Präludien vor, welchen eine geistige Kraft und poetischer Werth in nicht geringem Maße innewohnen. Nur ist es schade, daß der letztere durch den übermäßigen Dissonanzen-Gebrauch, welcher fast bis zur Manie geworden, schwerer genießbar wird, wenigstens die ersten Male. Spielt man freilich diese Präludien mehrmals, so tritt Geist und Poesie immer mehr hervor, das Gehör gewöhnt sich nach und nach an die Härten wie an die schwülstige Manier des Styls, und der Genuß bleibt schließlich nicht aus. Daher rathen wir, das Werk nicht so schnell aus den Händen zu legen. Die Formen dieser Präludien sind nicht immer die der gewöhnlichen, sie gehen öfters darüber hinaus und wachsen zu wirklichen Tonstücken heran. In dieser Hinsicht gewähren sie weit mehr Abwechselung als der Inhalt selbst, welcher nach und nach auch monoton wird. Durch ihn wird man immer und immer in eine trübe wehmüthig düstere Stimmung versetzt: Präludie nach Präludie zieht vorüber wie Wolke an Wolke, und nur selten durchbricht sie ein Sonnenstrahl, der da fällt auf grüne Matten. Gewidmet ist das Werk Frau Clara Schumann. C. P.

Aus Darmstadt.

„Abraham." Oratorium nach Worten der heiligen Schrift von C. A. Mangold.

Am 31. Mai brachte C. A. Mangold sein neues Oratorium „Abraham" in der hiesigen Stadtkirche zur Aufführung, und wenn bei einem größeren Werke ernster Gattung der Eindruck, den es auf Künstler und Kunstfreunde macht, ein maßgebender ist, so kann man der neuen Schöpfung unseres Landsmannes nur ein günstiges Prognostikon stellen.

Mangold hat sich schon in den mannigfaltigsten Gattungen der Composition mit entschiedenem Beruf bewegt, und in Allem, was er bis jetzt hervorgebracht, einen durch umfassende Studien herangereiften künstlerischen Geist und eine alle Formen mit Leichtigkeit beherrschende Technik bekundet. Befähigt ihn dieses, in jeder gewählten Gattung mit Zuversicht in die Schranken treten zu können, so ist sein letztes Werk eine Leistung, die gewiß von der Kunstwelt mit dem größten Interesse entgegengenommen werden wird.

Der gewählte Stoff ist an sich schon ein glücklicher zu nennen, nicht weniger kann man sagen, daß Mangold denselben in sehr geschickter Weise zu einem künstlerischen Ganzen geordnet und somit seinem Werke, auch nach der äußeren Seite, eine würdige Fassung gegeben hat. Die rein erzählende Form der biblischen Geschichte verwandelte er, da dies für die musikalische Behandlung günstiger schien, in die dramatische, und da, wo der gegebene Stoff für seinen Zweck nicht ausreichend war, griff er nach dem reichen Schatz der Psalmen und anderen Theilen der heiligen Schrift.

In Bezug auf den musikalischen Standpunct ist zu sagen, daß Mangold den zuerst durch Mendelssohn's Schöpfungen für diese Gattung gewonnenen einnimmt; er hat sich jedoch seine Selbstständigkeit vollständig zu wahren gewußt und bewegt sich jedenfalls mit Sicherheit in seinem eigenen künstlerischen Elemente.

Der Schwerpunct liegt, wie in den meisten Oratorien, so auch in Mangold's „Abraham" in den Chören, die mit Meisterschaft behandelt sind und dem Werke zunächst seine Bedeutung geben. Nächst dem allgemeinen Chor und dem der Engel (theils Frauenstimmen, theils gemischter Chor) tritt noch ein achtstimmiger Chor (die Stimme Jehova's) auf. Daß Mangold sich hier des Doppelchors bedient, wird man umsomehr billigen, wenn man bedenkt, wie mißlich es gewesen wäre, den im Werke vorkommenden Solos wieder eine einzelne Stimme, als Repräsentant der Stimme Jehova's, gegenüber zu stellen. Indem sich Mangold hier dem Vorgange Mendelssohn's anschließt, hat er jedenfalls das Richtige getroffen. Zeichnet sich dieser Doppelchor durch seine Einfachheit und Würde aus, so finden wir in dem allgemeinen Chor eine große Mannigfaltigkeit der Gefühlsstimmungen, die sich im zweiten Theile, der mit dem Untergange von Sodom und Gomorrah beginnt, in der großartigsten Weise steigert.

Die erste Abtheilung bietet manches Interessante. So den Chor: „Wohl dem Volke, dessen Gott der Herr ist" rc. (Doppelfuge), er zeichnet sich durch Klarheit der Conception und Frische der Auffassung aus; ferner den Chor der Engel: „Habe deine Lust an dem Herrn" rc. (Frauenstimmen mit Solo; Hagar). Eine besondere Stellung in dem Werke nimmt das Terzett der Engel, welche Abraham die Geburt seines Sohnes Isaak verkündigen, ein. Es sind Männerstimmen, und der Chor schließt gewissermaßen das Motto des ganzen Werkes: „Des Herrn Wort ist wahrhaftig und was er zusagt, das hält er gewiß", in sich, welches später, am Schlusse des Werkes, noch einmal, in dem Duett zwischen Abraham und Isaak, in sehr bedeutender Weise auftritt. Der Schlußchor steht in naher Beziehung zu der Scene, in welcher die Engel Abraham den Untergang von Sodom und Gomorrah verkündigen, indem ein zuerst von Abraham und den Engeln gebrachtes breites Motiv später in den vollen Chor tritt und die erste Abtheilung auf eine ebenso würdige, wie erhebende Weise abschließt.

In der zweiten Abtheilung steigert sich nach allen Seiten hin die Stimmung, indem die Schilderung des Unterganges von Sodom und Gomorrah dem Werke eine dramatisch belebtere Wendung giebt und sich die Theilnahme in erhöhtem Grade Hagar zuwendet; jetzt tritt auch der Chor mehr in den Vordergrund. So z. B. das große Chor-Recitativ der Engel: „Es bebt die Erde!" Der gleich darauf folgende Chor: „Seine Blitze leuchten" rc. (Doppelfuge) ist einer der ausgeführtesten des ganzen Werkes. Noch besonders hervorzuheben sind: Der Wechselgesang Abraham's mit dem Doppelchor (Jehova's Stimme) und der Chor: „Gelobet seist du, o Herr!" rc.

Die Recitative sind nur selten mit dem vollen Streichquartett begleitet, sondern entweder von den Violoncells und Bässen (Abraham und Hagar) oder von den Violinen und der

Bratsche (die beiden Engel). Abgesehen von dem wohlthuenden Eindruck, den der Wechsel des Kunstmittels bei häufig vorkommenden Recitativen macht, dient es zugleich zur Charakteristik, besonders wenn man es, wie Mangold, versteht, die einzelnen Persönlichkeiten in ihrer Eigenthümlichkeit so scharf aus einander zu halten. Neben Abraham ist Hagar mit besonderer Vorliebe vom Componisten behandelt.

Daß Mangold nach der rein instrumentalen Seite sehr viel Interessantes bietet, läßt sich von seiner Gewandtheit nicht anders erwarten. Der das Ganze einleitende Instrumentalsatz und der kriegerische Marsch geben hiervon genügendes Zeugniß. Die Einleitung beginnt mit dem schon erwähnten feierlichen Chorsatz: „Des Herrn Wort ist wahrhaftig" ꝛc. und geht dann in ein Pastorale über, das den Hörer in wundervoller Weise in die Geschichte des alten Patriarchen einführt. Der charakteristische Marsch wird auch denen gefallen, welche Alles entfernt wissen wollen, was in einem Werke nicht absolut nothwendig ist.

Mögen auch in neuerer Zeit die Anforderungen an ein größeres Werk sehr gesteigerte sein und, bei der Verschiedenartigkeit der Standpuncte, sehr auseinandergehende, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Zahl derer, welche sich mit wirklichem Berufe im Fache des Oratoriums bewegen können, keineswegs eine große ist, und haben wir die Ueberzeugung, daß Mangold's „Abraham", in welchem so viel des Großartigen und Begeisterten in künstlerischer Form geboten wird, überall mit Freuden begrüßt und zur Aufführung gebracht werden wird, wo man die Kunst ohne Vorurtheil gegen das Neue pflegt und wo man die Mittel besitzt, größere Werke würdig vorzuführen.

Kleine Zeitung.

Aphorismen.

Bezüglich der Uebersetzung des Wagner'schen „Tannhäuser" ins Französische und der Aufführung desselben in Paris hat man die Bemerkung gemacht, daß Wagner dadurch von seinem Princip abgefallen sei. In dieser Allgemeinheit hingestellt und ohne nähere Erwägung der begleitenden Umstände würde die Bemerkung allerdings ihre Richtigkeit haben. Die Uebertragung ins Französische erscheint so schwierig, häufig ans Unmögliche streifend, daß dieselbe, als gewöhnliche Fabrikarbeit betrieben, die schreiendsten Uebelstände zur Folge haben müßte. Eine andere Wendung nimmt jedoch die Sache, wenn der Autor sich insoweit selbst bethätigt, als die Arbeit unter seiner Aufsicht geschieht und nothwendige musikalische Aenderungen von ihm selbst vorgenommen werden. Es ist nicht zu läugnen, daß Aufführungen so tiefinnerlicher echtdeutscher Werke, wie „Tannhäuser", vor einem wildfremd gegenüberstehenden Publicum auch dann noch ihr Mißliches haben. Paris ist nicht der entsprechende Boden für diese Werke. Unter den gemachten Einschränkungen indeß erscheint das Unternehmen mindestens zuläßig. Dasselbe gilt von Wagner's Concertaufführungen in Paris. Er selbst protestirte früher gegen Concertaufführungen seiner Werke, und jetzt, so scheint es, begeht er die Inconsequenz, dieselben selbst zu veranlassen. Auch diese Abweichung von früher ausgesprochenen Grundsätzen verschwindet, wenn man den hier einzigrichtigen Gesichtspunct aufstellt, d. h. die Angelegenheit als eine durchaus individuelle betrachtet. In den Jahren bester Kraft mußte für Wagner endlich die Entfernung von aller praktischen musikalischen Bethätigung unerträglich werden. So griff er, da andere Wege ihm leider verschlossen sind, zu diesem Auskunftsmittel. Das Unternehmen hat lediglich eine persönliche, weniger eine sachliche, nicht entfernt aber eine principielle Bedeutung.

Correspondenz.

Leipzig. Frau Meyer-Dustmann ist im Laufe vergangener Woche noch zweimal, als Norma und als Jüdin, aufgetreten und hat uns seitdem bereits verlassen, da sie zu ihrer Erholung dringend der Ruhe bedarf. So wenig aber auch an beiden Abenden ihre Stimme den äußersten Anstrengungen gewachsen war: ihr Adel der Auffassung, die schöne Harmonie in Spiel und Ausdruck rissen dennoch in seltener Weise hin. Ihr Gastspiel darf deßhalb auch, so kurz es war, ein vom glänzendsten Erfolge begleitetes genannt werden und mit großen Erwartungen sehen wir darum ihrer Wiederkehr im nächsten Jahre entgegen. — Auch das hiesige Personal zeichnete sich in beiden Aufführungen vielfach aus. Bernard's Sever und Frl. v. Ehrenberg's Adalgisa in der „Norma" waren namentlich sehr wackere Leistungen. In der „Jüdin" trat gleichzeitig mit Frau Meyer-Dustmann der Bassist Wallenreiter aus Stuttgart auf. Seine metallreiche Stimme von bedeutendem Umfange ist zwar nicht besonders ausgiebig, ja in der Mittellage ziemlich schwach; aber der verständige, sichere Vortrag und sein einfach-correctes Spiel ließen doch die ganze Leistung aufs Angenehmste hervortreten. Im Uebrigen war die Besetzung der „Jüdin" die frühere. Hr. Young (Eleazar) hatte vorzüglich im vierten Acte glückliche Momente. Hr. Bernard (Leopold) war leider ganz indisponirt. Das Ensemble und die Chöre zeichneten sich in beiden Vorstellungen durch Präcision und Frische aus.

Berlin. Nachdem seit dem 1. Mai die königl. Generalintendanz „Die Zauberflöte" zweimal, „Wilhelm Tell", „Feensee" dreimal, „Weibertreue oder Kaiser Conrad vor Weinsberg", komisch-romantische Oper in drei Acten von G. Schmidt als Novität, „Don Juan" zweimal, „Freischütz", „Lohengrin", „Fidelio", „Die lustigen Weiber", „Oberon", „Die Stumme von Portici" zweimal, „Das Mädchen von Elizondo", einactige Operette von Offenbach, „Der Prophet", „Der Wasserträger" zweimal, „Der Templer und die Jüdin" (für Berlin eine neue alte Oper) dreimal, „Maurer", „Martha" zur Aufführung gebracht, schloß die Opernsaison vor den Ferien am 20. Juni mit der „Stummen von Portici". Bekanntlich währen die Ferien für das königl. Opernpersonal bis Anfang August. Um so erfreulicher ist es, daß die Kroll'sche Bühne unter Hrn. Engels' Leitung, wie der Director des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, Hr. Commissionsrath Deichmann, bemüht sind, seit einiger Zeit diese Lücken durch Aufführungen von Opern leichteren Genres auszufüllen. Der Letztere brachte am 23. Juni bei ausverkauftem Hause hier zum erstenmale und unter Leitung des aus Brüssel berufenen Componisten die zweiactige burleske Oper: „Orpheus in der Hölle" in vier Tableaux von Hector Cremieux (deutsch von Kalisch), mit der Musik von J. Offenbach, zur Aufführung. Hr. Director Deichmann hatte keine Mühe und Kosten gescheut, diese Oper, welche mit beißender Satyre und sprudelndem Humor als eine Travestie die höheren gesellschaftlichen Zustände geißelt, nach französischen Mustern so brillant als möglich in Scene gehen zu lassen. Auch hatte derselbe zur Verherrlichung des Ganzen einen Theil des weiblichen Personals vom königl. Corps de Ballet gewonnen, und kann man hierdurch der Vermuthung Raum geben, daß dieses Stück, welches in seiner burlesken Form den noch nie in solcher starken Dosis dagewesenen „höheren Blödsinn" documentirt und repräsentirt, wenn auch nicht wie in Paris eine 300malige Aufführung erlebt, doch eine lange Reihe von Abenden die Lachmuskeln der mit dem „Götter-Mythos" vertrauten Berliner rege halten wird. In seiner Weise hat Offenbach es hier, wie in allen seinen Operetten, meisterhaft verstanden, Piquantes mit Gewöhnlichem, Neues und Originelles mit längst Dagewesenem so zu vermengen und in Fluß zu halten, daß schließlich Melodik, Rhythmik und eine feine, gewählte Instrumentation von artiger und ansprechender Wirkung sind. Hr. Capell-M. Lang hatte mit großer Umsicht sämmtliche Vorproben geleitet und die Oper so einstudirt, daß der Componist als Dirigent ein sehr leichtes Spiel hatte. Diese erste Aufführung war eine entschieden gelungene und beifällige. Der Componist sowol wie Hr. Director Deichmann und die Hauptdarsteller wurden nach jedem Acte gerufen und erschienen auch. Mehrere Nummern mußten da Capo gesungen werden. Frl. Limbach debutirte als Gast und war in der Hauptrolle als Euridice recht befrie-

digend. Dies läßt sich auch von Frl. Kratz als Cupido und von den HH. Hellmuth als Jupiter, Tiedtke als Aristeus und Pluto, Winkelmann als Orpheus und Schindler als Hans Styx sagen. Des Letzteren Komik war zu drastisch. Der Gesang und die Darstellung von den Frl. Hellfrich, Eisler als Diana und Venus ꝛc. genügte nicht durchweg. Th. Rode.

Blankenburg. Dieser Winter war vorzugsweise reich an musikalischen Genüssen, die von drei Gesangvereinen und dem Bürgervereine dargeboten wurden. Der gemischte Gesangverein gab vier musikalische Abendunterhaltungen und ein öffentliches Concert, worin der 42. Psalm von Mendelssohn, „Athalia" von demselben, „Der Taucher" von H. Sattler, eine Festouverture von demselben, die Jupiter-Symphonie von Mozart (sämmtlich für Orchester), die C moll-Symphonie von Beethoven im vierhändigen Arrangement, sowie ein Terzett für drei Frauenstimmen von R. Wüerst, Chöre aus dem „Messias", „Paulus", außerdem das G moll-Concert von Mendelssohn für Piano, „Der Haideknabe" von Hebbel und Schumann, Arien von Händel und Chorlieder von Schumann, Mendelssohn, Lachner, Heuchemer, Sattler u. A. zur Aufführung kamen. — Die ältere bürgerliche Liedertafel brachte in zwei Abendunterhaltungen und einem öffentlichen Concerte die Otto'sche Composition „Im Walde" mit Orchesterbegleitung, Marsch aus „Tannhäuser" für Orchester, Lieder von Becker, Markull, Abt, Sattler, Kuntze u. A. — Die jüngere Militairliedertafel führte in der Kirche eine Fest-Cantate von Klauer auf und brachte außerdem einen Cyclus von Soldatenliedern mit verbindendem Text von Sattler, sowie das „Soldatenleben" von J. Otto und Lieder von Kreutzer, Marschner, Sattler u. A. — Der Bürgerverein widmete vier Abende den deutschen Balladendichtern Bürger, Schiller, Goethe, Uhland, welche der Schulinspector Hr. Meyer erklärend vorführte; eine Auswahl von Balladen wurde von Hrn. Tümler unter musikalischer Begleitung des Hrn. Sattler gelesen. Von fremden Künstlern ließen sich hören: Hr. Concert-M. Uhlrich aus Sondershausen und die Pianistin Frl. Böckelman aus Leipzig; Beide fanden wohlverdienten Beifall. In Anerkennung seiner Bestrebungen wurde dem Dirigenten obiger Vereine, Hrn. Sattler, von der Militairliedertafel ein werthvoller silberner Tactirstock verehrt. — Schließlich noch eine Bemerkung über eine neue Orgel in der Nachbarstadt Unseburg, erbaut von Voigt & Söhne aus Halberstadt; dieselbe hat einen neuen Beweis von der Künstlerschaft ihrer Erbauer geliefert. Ganz besonders zeichnen sich die höchst charakteristische Intonation, der gesunde, markige und wiederum zarte Ton, die präcise Ansprache jeder Stimme, der feste Wind und die aufs Sauberste ausgeführte Mechanik dieser Orgel aus. Wir empfehlen daher die Erbauer derselben aufs Angelegentlichste. X.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Sängerin Frl. Giffhorn, Schülerin des Dr. Schwarz, ist unter sehr vortheilhaften Bedingungen in Frankfurt a. M. als dramatische Sängerin engagirt worden; es ist dies dieselbe Dame, über deren Stimmbehandlung Hr. Dr. Schwarz auf der Leipziger Tonkünstler-Versammlung die Mittheilung machte, daß er den vorher durch falschen Unterricht umgebeugten Kehlkopf wieder in seine richtige Lage gebracht und so die Stimme gänzlich wiederhergestellt habe.

Die Sängerin Frau Sophie Förster aus Dresden wird eine größere Kunstreise antreten, zunächst in Teplitz concertiren. — Frau La Grua begiebt sich nach einem Gastspiel in Pesth zur Saison nach Petersburg.

Hr. Hardtmuth am Hoftheater zu Dresden hat vom Comité der deutschen Oper zu Rotterdam den Antrag zu einem Gastspiel von acht Monaten gegen ein Honorar von 4600 Thlrn. (8000 fl.) erhalten.

In Wien hat ein Clarinettist Belletti, der schon in Paris und London Aufsehen gemacht hatte, sehr gefallen.

In Langenschwalbach gab am 3. Juli Frl. Ingeborg Starck mit Unterstützung H. v. Bronsart's ein Concert. Das Programm brachte die Schumann'schen Variationen für zwei Claviere, Liszt's Paraphrase über den „Sommernachtstraum", dessen Phantasie über das Quartett aus „Rigoletto" (Manuscript) und eine ungarische Rhapsodie, ein Field'sches Notturno und von Chopin ein Notturno und einen Walzer. Frl. Starck gedenkt auch in Ems und Wildbad zu concertiren.

In der Abendunterhaltung des Leipziger Conservatoriums am 29. Juni kamen zur Aufführung: Trio von Beethoven Op. 11, zweistimmige Lieder von Rubinstein, Sonate von Wölfl in C moll, Variationen von Händel, Concert für Violoncell (E moll) von Fr. Grützmacher, gespielt von Hrn. Hofmusikus Krumbholtz aus Meiningen, Concert von Field in As dur.

Musikfeste, Aufführungen. Das Programm für das am 22., 23. und 24. Juli in Mainz stattfindende vierte mittelrheinische Musikfest ist bereits ausgegeben. Das erste der zwei Concerte bringt Beethoven's Ouverture in C, Op. 124 und Händel's „Israel"; das zweite: C moll-Symphonie von Beethoven, Ouverture, Soli und Chöre aus Gluck's „Alceste", Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und Chöre a capella. Die Chöre zählen ungefähr 900 Sänger, darunter die Hälfte Mainzer. Das Orchester wird gebildet von den Capellen von Darmstadt, Mannheim und Wiesbaden, wozu noch eine Menge anderer Künstler aus der Nähe und Ferne kommen. Die Solopartien werden von den Damen Dustmann-Meyer und Schreck sowie den HH. Schnorr und Kindermann gesungen. Die Leitung des Ganzen ist Marpurg übertragen worden.

Am 14. Juli wird in Mühlhausen (Elsaß) ein großes Gesangfest stattfinden.

Das zweite märkische Gesangfest in Luckenwalde am 24. und 25. Juni ist unter Rudolph Tschirch's Direction sehr lebendig verlaufen. Dreißig Vereine hatten ein Kontingent von gegen 800 Sängern gestellt.

Bei dem Coburger Turnfest ward u. a. ein eigens für diese Gelegenheit componirtes Festlied: „Deutsche Jungen, kommt heran" von W. Speidel gesungen.

Neue und neueinstudirte Opern. Niemann ist bereits in Paris angelangt, wo er im „Tannhäuser" die Titelrolle singen wird. Wagner hat mit dem Werke selbst verschiedene Aenderungen vorgenommen: für Mad. Tedesco die Partie der Venus bedeutend erweitert und für die Schaulust der Pariser ein Ballet zu Anfang des zweiten Actes eingeschoben. Außer den Genannten wirkt u. A. Frl. Marie Sax als Elisabeth mit. Die Ausstattung wird selbstverständlich außerordentlich reich sein.

Gustav Oppelt hat eine französische Bearbeitung des Textes zu Flotow's „Müller von Meran" vollendet; dieses Libretto ist sodann als das allein berechtigte vom Componisten anerkannt.

Musikalische Novitäten. Vom Herzog von Coburg ist eine Festhymne (Dichtung von Müller v. d. Werra) für Männerstimmen erschienen. Sie gelangt in nächster Zeit auf dem fränkisch-thüringischen Sängerfest in Coburg zur Aufführung.

Auszeichnungen, Beförderungen. v. Bernuth hat, nach Rietz' Abgange von Leipzig, die Direction der Singakademie und des Männergesangvereines hierselbst übernommen.

Der Violoncellist Leopold Grützmacher jun. (bisher Mitglied des hiesigen Theater- und Gewandhausorchesters) verläßt Leipzig bald, um den ebenso ehrenvollen als vortheilhaften Platz eines ersten Violoncellisten am städtischen Orchester zu Zürich zu übernehmen.

Todesfälle. Am 30. Juni starb die auch in d. Bl. öfter genannte Leipziger Clavierlehrerin Frl. Clara Riese, eine Schülerin Liszt's. Sie war mit aufrichtigem Interesse der Kunst zugethan und vertrat die neue Richtung in unserer Stadt mit großem Eifer und mit Consequenz. Uns war sie eine liebe Freundin, deren Verlust wir schmerzlich bedauern. F. B.

Vermischtes.

Von den seinerzeit bei der „Deutschen Tonhalle" in Mannheim eingekommenen 24 Operetten zu dem Libretto „Der Liebesring" hat die Composition vom Capell-M. E. Krähmer in Augsburg den Preis erhalten.

Nach einem Berichte O. Lindner's in der Voßischen Zeitung sind drei verloren geglaubte Opern Gluck's: „Das Fest Apollos", „Philemon und Baucis" und „Aristeus" wieder aufgefunden worden. Man denkt nun an die Veröffentlichung derselben.

Berichtigung.

Unsere Nachricht in voriger Nummer über Christ. Fink ist dahin zu berichtigen, daß derselbe „auf mehrmaligen Antrag des württembergischen Landes-Consistoriums" die Stellung als Musikdirector (nicht als Lehrer) am königl. Seminar und an der Hauptkirche zu Eßlingen angenommen hat.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* ist soeben erschienen:

Egghard, Jules, „Ich hab' im Traume geweint." Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 7½ Ngr.
Heller, Stephen, Op. 94. Genrebild pour Piano. 25 Ngr.
Hiller, Ferd., Op. 74. Fünftes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
Hölzel, G., Op. 110. „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied." Lied mit Begleitung des Pfte. 12½ Ngr.
Lang, Josephine, Op. 25. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano. 1 Thlr.
————, Op. 26. Sechs Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Altstimme mit Piano. 22½ Ngr.
Mozart, W. A., 6 Quintuors à quatre mains par *Charles Czerny*. Nr. 4. 1 Thlr. 15 Ngr.
Norman, Ludo, Op. 11. „Albumblätter." Kleine Tondichtungen für Pianoforte. 20 Ngr.
Schäffer, Aug., Op. 88. Nr. 1. „Der alte Männerwalzer." Gedicht von *E. Scherz*. Komisches Männerquartett. Part. und St. 15 Sgr.
————, Op. 88. Nr. 2. Derselbe. Komisches Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Schumann, Robert, Op. 25. Myrthen. Liederkreis. Neue eleg. Ausgabe in 26 einzelnen Nummern. à 5 u. 7½ Ngr.
Willmers, R., Op. 103. Trois Caprices pour Piano sur des Airs fav. russes. Nr. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

In meinem Verlage erschienen folgende langerwartete Neuigkeiten:

Wagner, R., „Tannhäuser." Vollständige Partitur mit bedeutenden Veränderungen und Zusätzen. 30 Thlr. netto.
————, do. Clavierauszug ohne Text à 2 ms. 5 Thlr. netto.
————, do. Ouverture. Partitur. 2 Thlr. 10 Ngr. netto.
————, do. Clavierauszug à 4 ms. 8 Thlr. 15 Ngr.
————, do. Ouverture für Pfte. à 2 ms. 20 Ngr.
————, do. Ouverture für Pfte. à 8 ms. 2 Thlr. 5 Ngr.
————, do. Marsch und Chor für Pianoforte à 8 ms. 1 Thlr. 5 Ngr.
Eisolt, Op. 8. La fête de famille. Polonaise gracieuse pour le Pianoforte. 10 Ngr.
————, Op. 12. Impromptu p. le Pfte. 10 Ngr.
Herion, Romance pour le Pfte. 12½ Ngr.
Lasekk, Deux morceaux pour le Pfte. avec accomp. obligé et brillant de Violoncello. Nr. 1. à la Sicilienne, Rondeau. 18 Ngr. Nr. 2. Romance. 8 Nge.
Mejo, Concert-Ouverture für Orchester mit eingeschaltetem Choral: Sei Lob und Ehr'. 2 Thlr. 12½ Ngr.

Die so lange erwartete *Partitur* des „Tannhäuser" erscheint jetzt zum erstenmale im Zinnstich, *Stoff zu den unterhaltendsten und bedeutendsten Studien bietend.*

Dresden. **C. F. Meser**, kgl. Hof-Musikhandlung. (Herm. Müller.)

Franz Bendel aus Prag.

Von diesem höchst talentvollen Componisten erscheinen mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage:

Op. 4. *Der Kinderball*. Sechs kleine Charakterstücke für Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1. Walzer. Nr. 2. Polka. Nr. 3. Mazureck. Nr. 4. Polonaise. Nr. 5. Menuett. Nr. 6. Française.

Keine Tanzweisen, sondern poesiereiche Tonstücke zur Anregung und Geschmacksbildung.

Nr. 5. *Drei Barcarolen* für Pft. à 2 ms. in brillantem Style. Nr. 1. Venedig. Nr. 2. Nizza. Nr. 3. Neapel.

Mit diesen Barcarolen hat der Componist in seinen Concerten besonders glänzende Aufnahme gefunden.

J. Schuberth & Comp., *Leipzig (Hamburg)* und *New York*.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Lehrbuch
der musikalischen Composition

von

J. E. Lobe.

Dritter Band. Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Contrapuncte in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht.

gr. 8. geheftet 3½ Thlr.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

In 4 Theilen. Mit 5 Bildnissen in Kupferstich. Facsimile von *Mozart's* Handschrift und 10 Notenbeilagen. Gesammtpreis 13 Thlr.

Neue Ausgabe in 26 Lieferungen zu ½ Thaler.

Um die Anschaffung dieses wichtigen und allgemein geschätzten Werkes, welches in Folge seines Umfanges einen ziemlich hohen Preis hat, weniger Bemittelten zu erleichtern, haben wir eine **unveränderte Ausgabe desselben in Lieferungen** veranstaltet, deren aller 14 Tage eine ausgegeben werden soll, so dass das ganze Werk auf diesem Wege binnen Jahresfrist erlangt werden kann.

Die erste Lieferung liegt in allen wohlassortirten Buchhandlungen zur Einsicht vor; wir hoffen das Buch auf diesem Wege noch in die Hände vieler Musik- und Literaturfreunde gelangen zu sehen.

Leipzig, im Juni 1860. **Breitkopf & Härtel.**

AUFTRÄGE

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt worden) werden auf das sorgfältigste ausgeführt durch die Musikalienhandlung von **C. F. KAHNT** in **Leipzig.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu zwei Beilagen: Zeitgemäße Betrachtungen. I. und von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Leipzig, den 13. Juli 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Schuberth & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Robert Schumann's Balladen.

Robert Schumann, Op. 143. „Das Glück von Edenhall." Ballade von L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Op. 116. „Der Königssohn." Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, F. Whistling. Clavierauszug Pr. 2 Thlr.

———, Op. 139. „Des Sängers Fluch." Ballade nach Ludwig Uhland bearbeitet von Richard Pohl für Solostimmen, Chor und Orchester. Elberfeld, F. W. Arnold. Clavierauszug Pr. 4 Thlr.

———, Op. 140. „Vom Pagen und der Königstochter." Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 3 Thlr.

(Fortsetzung.)

So verhältnißmäßig nahe auch die Entstehung dieser Balladen neben einander liege, es macht sich auf jeden Fall dennoch ein bedeutender Abstand unter ihnen hinsichtlich des Reichthums an Erfindung und der mehr oder minder detailirten Charakteristik bemerklich. Diese Stufenleiter des inneren Werthes bedinge denn auch die Reihenfolge unserer Besprechungen.

Allen gemeinsam ist zunächst jener Zug nach genauer Erfassung des Wortgehaltes, jene edle Feinfühligkeit, jenes echt dichterische Empfinden. Es mag schwer sein, unvorbereitet, trotz mancher minder gelungener Theile, doch den ungestörten Eindruck des jedesmaligen ganzen Werkes zu erlangen, es mag hier und da sogar vorkommen, daß ein Publicum so wenig reif ist für diese geistgetränkte Musik, daß ihm das Meiste darin wie eine Sandwüste erscheint, weil es nicht im Stande ist, durch eine gewisse Monotonie der formellen Behandlung zur poetischen Intention vorzudringen — daß aber jede dieser Balladen und vor dem trefflichsten Auditorium gerade die tiefsinnigste „Vom Pagen und der Königstochter" am allermeisten, einen erhebenden Eindruck zu machen geeignet, ist unsere entschiedene Ueberzeugung. Es ist Trägheit der Meisten, bei Einzelnen wol nur Mangel an Auffassungsgabe, was bisher einen durchgreifenden Erfolg verhinderte; schon unser kurzer Bericht über die hervorragendsten Schönheiten möge deutlich dafür sprechen, daß jene gewünschte Wirkung zugleich eine verdiente ist!

„Das Glück von Edenhall" ist der Natur des Gegenstandes gemäß nur für Männerstimmen geschrieben und in jeder Hinsicht das unbedeutendste dieser Werke. In der letzten Periode Schumann's entstanden, wenig durch den Text unterstützt, dessen schlichte Wahrheit in dieser musikalischen Einkleidung viel zu breit ausgedehnt erscheint, macht es einen ermüdenden, mit Ausnahme weniger Stellen fast peinlichen Eindruck. Das Gewicht ist auf die Trink- und Schlachtchöre gelegt; in ihnen, also dem Nebensächlichen, ruht auch der Schwerpunct der Erfindung, die Katastrophe selbst, das Zerspringen des Glases, des „Glückes von Edenhall", entbehrt der erschütternden Wahrheit, die in den übrigen Balladen von Schumann so großartig und imponirend getroffen ist. Die harmonische Seite zwar ist reich an überraschenden und glänzenden Zügen, der melodische Springquell aber schon bis zum Versiegen arm; nach wenigen kurzen Lichtblitzen fällt alles Folgende ab und somit kann die Wirkung des Ganzen, trotzdem daß der Ton durchweg entschieden festgehalten ist, doch nur eine getheilte sein.

Einen ungleich frischeren Eindruck gewährt dagegen bereits der Eingang zum „Königssohn". Diese feierlichen Accorde, diese Posaunenklänge im pp, in höherer Tonlage von den Violinen abgelöst, stimmen wahr und rein wie die Dichtung im Ganzen, und sind für die Eingangsworte: „Der alte graue König" wie aus einer Hand geschaffen. Etwas unheimlich Schwermüthiges liegt in diesem Tonstück, die Wechsel zwischen Dur- und Mollaccorden, zwischen chromatischen und diatonischen Auf- und Abgängen drücken treffend die Lebensmattigkeit, das Entgegenstreben nach neuem Leben, frischen Thaten aus. Wir wollen uns bei den folgenden Worten des Königs und seines Sohnes nicht aufhalten. Die Eigenthümlichkeit Schumann's an solchen Stellen, eine gewisse Schwerfälligkeit der Declamation, eine Monotonie, die nicht nur durch stete

Wiederkehr derselben Begleitungsfigur bei anderen Worten, sondern weit mehr in dem Fehlen eigentlicher Ruhepuncte an passender Stelle besteht, kann zwar im „Königssohn" nur ausnahmsweise Platz gewinnen — er ist augenscheinlich in früherer Zeit concipirt und die Soli an und für sich sind wenig umfangreich. Als hervorragend bezeichnen wir dagegen die späteren Chöre: „Der Jüngling steht auf dem Verdeck", ein frisches, scharf rhythmisirtes Tonstück, dessen Sturmscene sich zum Ausdruck dämonischer Gewalt steigert — ein unheimliches Grollen begleitet das Solo des Fischers, als er den auf den Wellen nahenden Königssohn erblickt. Aber bald beginnt im elegisch wirksamen Gegensatz dieser Letztere: „Ein Königssohn, mir aber ist die Heimath längst verloren": eine Schumann's spätere Zeit recht treffend bezeichnende Stelle, von tiefer Wahrheit der Empfindung, die Situation beherrschend, der Instrumentalsatz schließlich von gedrungenem, wirksamem Gefüge — die Declamation aber gezwungen, das melodische Element fast ärmlich, der ganze Eindruck zwischen Interesse und wahrer Befriedigung schwebend. Frischer wird es bei den Worten: „Wie schreitet königlich der Leu", — das ist Gewalt des Ausdrucks, schlagende Wahrheit und Reichthum der Phantasie zugleich, ein Satz, wie ihn die früheren Werke Schumann's nur dem Grade der Erfindung nach, nicht in Bezug auf Treue der Zeichnung aufweisen. Von lebendiger Wirkung ist auch der folgende Chor: „Im Walde läuft ein wildes Pferd", wo die Violoncelle in sonderbar irrenden Figuren die Tonmalerei vom flüchtigen Thiere, dann des eingefangenen unterstützen, bis sich Alles in hehren Freudenlauten zum Empfange des Königssohns zusammenschaart. Ein kurzer Instrumentalsatz echt ritterlichen Gepräges leitet die kommende Scene vom Drachenkampf ein; es ist das wiederum ein Meisterstück der Zeichnung, wild und kühn zugleich, der spätere Chor: „Er küßt sie" von herrlicher Wärme, von prächtig strahlendem Ausdruck der Freude. „Heil unser König ist's", und darin namentlich die Stelle „den wir erharrt so lange" sind wahre Perlen des Chorgesanges, der Geist seliger Begeisterung schwebt über ihnen wie über den innigen Soli, die nunmehr und bis zum Ende folgen. Zuerst jenes Altsolo: „Der König und die Königin", das sich in wohligem Behagen schaukelt, und in den aufsteigenden Noten bei: „Da glüht der Thron" eine unendliche Innigkeit athmet — die Weise wiederholt sich im Chor, und abermals im Munde des Sängers bei den Worten: „In Dunkel war das Aug' gehüllt", jedesmal reich variirt und den wechselnden Worten angepaßt, bis dann der Sänger jubelnd in die Worte ausbricht: „Gepriesen sei der Königssohn" und Chor und Orchester mit vollen Accorden das Stück zu Ende führen. — Es ergiebt sich aus unseren Worten, wie in stetigem Aufschwunge, aus düsterer, todesmatter Atmosphäre, die Stimmung zum höchsten Ausdruck der Begeisterung, der Freude fortschreitet: diese Concentration ist es zumeist, was den „Königssohn" zu einem trotz mancher Längen, trotz monotoner, selbst dürrer Einzelstellen zu einem wirkungsreichen Concertstück macht. Die Weihe des poetisch empfindenden Componisten spricht aus allen Melodien, aus den unscheinbarsten Einzelheiten — sie läßt uns über stockende Erfindungskraft hinwegsehen, sie erhebt andrerseits die zahlreichen phantasievollen Sätze zu Meisterstücken dieser ganzen Gattung.

(Schluß folgt.)

Concertmusik.

Für Orchester.

Anton Rubinstein, Op. 42. „Ocean." Zweite Symphonie (C dur) für großes Orchester. Leipzig, Barthold Senff. Partitur Pr. 6 Thlr.

(Schluß.)

Bis hierher haben wir mehr Inhalt und Form des Werkes darzustellen gesucht. Wenden wir uns nun zu den mehr äußeren Mitteln, namentlich der Instrumentation. Dieselbe ist allerdings, schon des darzustellenden Gegenstandes wegen, bedingt, massenhaft aufzutreten, und sie thut dieses auch, obgleich man nicht sagen kann, daß sie zu dick oder wol gar plump aufgetragen sei. Sie ist im Gegentheil recht klar und naturgemäß gedacht; nirgends finden sich sehr gewagte oder wol gar unausführbare Stellen vor. Ein Orchester, welches die Instrumente in ihrer jetzigen Vollkommenheit bis zum Contra H des Fagotts besitzt, wird über Unausführbarkeit dieser Symphonie nicht klagen können. Rubinstein hat hierin seine Hauptstudien weit mehr aus den Partituren von Mozart und Beethoven gemacht, als aus denen späterer Meister. Als Neuerer tritt er nirgends auf, er gebraucht nur Alles, was jene thaten, in größerem Maßstabe, und wo er neu erscheint, liegt es mehr in der Idee, als in der Instrumentation. Freilich hat er auch manches Hergebrachte, was bei der jetzigen starken Besetzung ganz wirkungslos bleibt, mit herübergenommen, namentlich was die weicheren Blasinstrumente betrifft. So setzt er z. B. bei f und ff die Clarinetten noch unter die Oboen, welche in der Lage von $\overline{c}$ bis $\overline{g}$ hier gar keine Wirkung machen können; ganz dasselbe geschieht in der höheren Tenorlage der Fagotts, welche nur in der höchsten Höhe durch ihre Schärfe und in der Tiefe durch ihre Fülle zur Kraft beitragen können; das Allerverfehlteste aber ist, die Flöten melodisch schnell mit der Masse der ersten Violinen unisono gehen zu lassen, was eher weicher, denn kräftiger macht oder gänzlich wirkungslos bleibt.

Außer diesen Fehlern, welche wir dem Componisten durchaus nicht so hoch anrechnen, da sie dem Totaleindruck des Werkes wenig Abbruch thun, hätten wir nur noch auf einen aufmerksam zu machen: es ist das Colorit der Bässe, welches in einer solchen Weise auftritt, daß es nicht nur momentan, sondern in seiner wühlenden Manier öfters sogar unschön wirkt. Sonst ist die Instrumentation wie gesagt sehr wirkungsvoll und bietet viel des Interessanten. Die Besetzung ist die des großen Orchesters; die vier Hörner chromatisch in F sind sehr vortheilhaft gewählt, ebenso die jetzt seltener gebrauchten C-Clarinetten im letzten Satze (man suche sie nicht durch die so beliebte B-Clarinette zu ersetzen). Wir verweisen noch besonders darauf, daß die Ausführung in technischer Beziehung keine allzugroßen Schwierigkeiten bietet und das Werk von Orchestern mittleren Ranges recht gut dargestellt werden kann. Die etwa vorhandenen Schwierigkeiten betreffen mehr die richtige Auffassung des Dirigenten und die volle Aufmerksamkeit der Orchestermitglieder.

Nach Alledem ist es wahrlich zum Verwundern, warum diese Symphonie noch so wenig Eingang gefunden hat. Am Werke selbst liegt es durchaus nicht, wohl aber an dem allgemeinen Schlendrian der Concertinstitute, und hier wiederum am Meisten an den Vorständen, welche entweder aus falschen Principien, oder aus Furcht oder Bequemlichkeitssucht allem Neuen abhold sind. Es giebt unter ihnen Leute, welche es schon bei dem Namen Rubinstein schauert; vollends eine Symphonie unter dem Titel „Ocean" macht sie völlig schwindeln.

Wenn dieselben doch versuchten, die Partitur, das an und für sich unschuldige Buch, zur Hand zu nehmen, sie würden nicht allein bald Lust bekommen, sie zu verkörpern, sondern auch daraus lernen, und, was das Wichtigste dabei wäre: vor Allem ihre Thorheit einsehen. Wol ist es wahr, daß auch dieses Werk seine Härten und mitunter recht scharfe, nicht ganz zu rechtfertigende, besitzt, wol ist der Styl des Componisten im Ganzen ein kalter zu nennen. Aber was ist das gegen den mächtigen und reichhaltigen Stoff, gegen den Schwung und die künstlerische Würde, welche dem Werke innewohnen? Ersteres übersieht man in der Folge denn doch, Letzteres nimmer.

Suchen wir der Sache noch näher zu treten. In der neuesten Zeit haben wir die Erfahrung gemacht, daß reine Orchesterwerke, und gerade in auffallendem Grade die von uns speciell erwähnte C dur-Symphonie von Schubert, die doch ebenfalls ihre Härten und andere Fehler besitzt (und deßhalb erst auch nicht munden wollte), trotzdem durch immer neue Vorführung schließlich ihre Würdigung fand, wenn freilich auch noch nicht die volle. Wiederum machten wir aber auch wiederholt die Erfahrung, daß Werke, welche gleich von vornherein allgemeines Wohlgefallen erregten, später blos bis auf einen nicht zu verkennenden äußerlichen Werth herabgesunken sind; bestand derselbe nun in glänzender Instrumentation oder in irgend einer neuen compositionellen Fertigkeit oder auch in nationaler Eigenthümlichkeit. — Woran liegt dieses aber nun eigentlich? Doch nur in dem Aufnehmen unserer Kunstwerke, in ihrer zu allererst unbedingt sinnlichen Wahrnehmung. Der äußerliche Eindruck hängt also zunächst von den äußeren Mitteln ab, als da sind: reizende Instrumentation, klarer Styl, knappe Form. Damit wird allerdings der Weg zu Herz und Geist gebahnt, eigentlich aber deren Pforten nur geöffnet; denn wird ihnen nicht auch Seelisches und Geistiges an Gedanken und Gehalt geboten, so schließen sie sich sehr bald wieder. Hiernach sind die drei Factoren: Ohr, Herz und Geist die aufnehmenden Organe für alle Musik; je vollkommener sie befriedigt werden, desto vollkommener ist das Kunstwerk. Der Verstand gilt nur als Vermittler; je verständiger der Künstler schafft, desto eingänglicher wird sein Werk; je musikverständiger der Zuhörer, desto besser wird er seinen Gegenstand zu fassen wissen. Das sind nun die beiden Classen, — die eine mehr fürs Ohr, die andere mehr für Geist und Herz, — welche aber in ihrer Abgeschlossenheit den bitteren Kampf in der jetzigen Musikwelt hervorgerufen haben, und dieser Kampf wird nie ganz enden, als bis jene drei Factoren wieder so vollkommen als möglich vereint befriedigt werden. — Kehren wir hiernach zu unserem Werke zurück, das wir unbedingt mehr zur zweiten, jetzt wichtigeren Classe zu rechnen haben, so sind wir fest überzeugt, daß dasselbe gleich den Schumann'schen Werken seine gehörige Würdigung noch finden wird. Denn wie wir jetzt die Fehler der letzteren leichter übersehen und gleich mit warmem Herzen und frischem Geist den vollen Inhalt in uns aufnehmen, so wird es in der Folge auch mit dieser Rubinstein'schen Symphonie der Fall sein. Dessenungeachtet bleibt Fehler doch Fehler. So sehr wir Diejenigen aber bedauern, welche solcher kleinen Auswüchse und Mängel wegen nicht zum Genusse geistig bedeutender Schöpfungen gelangen können oder wol gar als Kritiker deßhalb das ganze Werk verdammen, — ebenso sind Diejenigen zurückzuweisen, welche offenbare Fehler in Compositionen der neueren Zeit unter allen Bedingungen zu Principien und Regeln der Kunst erheben möchten.

Wir verglichen oben Rubinstein's Symphonie in gewisser Beziehung mit derjenigen von Franz Schubert. Indem wir hiermit schließen, wünschen wir ihr zugleich ein gleiches Resultat. Möge sie sich wie diese so bald als möglich in allen besseren Concertinstituten einbürgern. Sie verdient es.

C. P.

Kammer- und Hausmusik.

Für Männerstimmen mit Begleitung.

Franz Liszt, „Ueber allen Gipfeln ist Ruh", Solo-Männerquartett mit Begleitung von zwei Hörnern. „Licht, mehr Licht!", Männerchorgesang mit zwei Trompeten und drei Posaunen. Leipzig, Schuberth & Comp. Pr. 3/4 Thlr.

Beide Gedichte Goethe's sind in dieser Auffassung von einem musikalischen Gewande umgeben, wie es nur eine wirkliche Durchdringung ihres Inhaltes zu erzeugen vermag. Möchten doch die Gegner der Liszt'schen Muse an diesen beiden Gaben erkennen lernen, mit wie treffendem Verständniß sein Genius Alles erfaßt und künstlerisch zu gestalten vermag. Wie? und ihr sprecht ihm melodische Gestaltung ab? Athmet nicht dieses „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" den süßesten Wohllaut, gepaart mit dem Ausdrucke feierlicher, in sich gekehrter Stimmung, wie sie aus dem Gedichte uns anmuthet? Für einen sympathisch berührenden und dem Geiste des Gedichtes entsprechenden feinen Zug halte ich gleich den Anfang des Ganzen, der den ersten Baß in einem wie Waldhorn klingenden Gange anheben läßt, in einem Motive, welches im Verlaufe des Ganzen sich wirksam wiederholt. Auch die beigegebenen zwei Waldhörner verleihen dem Stücke ein eigenthümliches Etwas, welches Liszt's Genius sehr sinnig aus dem Gedichte herauszufühlen verstanden hat. Von schöner Wirkung ist ferner der Dreivierteltact: „Die Vöglein schlafen im Walde". Ruhe und süßer Frieden wehen aus diesem kleinen Stücke, das die Wirkung nirgends verfehlen wird. Zudem ist es sehr leicht ausführbar und auch von dieser Seite Quartettisten zu empfehlen.

Stellen wir gleich an die Spitze rücksichtlich des zweiten, „Licht, mehr Licht", daß auch dieses keine Schwierigkeiten bietet und Männervereine nicht den leeren Vorwand der Schwierigkeit machen können. In seiner Abwechslung zwischen Solo und Chor ist diese Composition ein äußerst brillantes Concertstück, brillant nicht etwa blos wegen der Wirkung, die es durch Massenausführung hervorbringt, sondern durch die Energie seiner musikalischen Gedanken und künstlerisch bedeutsamen Auffassung. Welcher Aufschwung liegt in dem Anfang „Licht, mehr Licht", in den drei Tönen, die der Chor unisono anstimmt, sowie im Ganzen welche Kraft, Erhabenheit und Fülle der Begeisterung! Die dazu gesetzten zwei Trompeten und drei Posaunen geben dem Ganzen Glanz und imponirende Majestät. Sie sind sparsam verwendet, aber von um so größerer Wirkung. — Der Unterzeichnete hat öfters schon bei Besprechung von Compositionen für Männergesang in d. Bl. darauf hingewiesen, wie Männervereine in ihrer seichten Geschmacksrichtung von dem Besten und Edelsten sich abwenden und nur jenen flachen und schalen Compositionen huldigen, mit denen ein sehr wohlfeiler Effect erzielt wird. Wenn dies bei Vereinen geschieht, wo die Dirigenten selbst aller Kunstbildung entbehren, mithin nicht fähig sind, das Bessere von dem Schlechteren zu unterscheiden, so ist dies sehr beklagenswerth, weil von einer Heranbildung zu einer gewissen Kunstanschauung da nicht die Rede sein kann. Wenn aber bei Vereinen, die in ihrer Zusammensetzung lauter geistig regsame Elemente enthalten, und bei Aufstellung ihrer Programme für andere wieder muster-

giltig und tonangebend werden, in Folge entweder gewisser individueller Antipathien oder ängstlicher Rücksichten ihres Dirigenten, um ja nicht in den Augen gewisser oppositioneller Autoritäten für einen Neuerer zu gelten, Werke wie z. B. die Liszt'schen völlig von dem Bereiche öffentlicher Aufführung ausgeschlossen werden, so haben wir wieder einen neuen Beleg für die Trostlosigkeit unserer socialen Musikzustände.

Emanuel Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Vierter Theil. Mit dem Bildniß des vierzehnjährigen Mozart, sieben Notenbeilagen und einem Namen- und Sach-Register. Leipzig, Breitkopf und Härtel. VIII und 828 S.

Als wir im vorigen Jahre eine Reihe von Nummern hindurch die drei ersten Theile dieses in jeder Beziehung bedeutenden Werkes besprachen, wiesen wir zum Schlusse auf das bereits erfolgte Erscheinen des vierten und letzten Bandes hin, und daß wir ihn baldigst ebenfalls in seinem Hauptinhalte zu skizziren suchen würden. Er liegt uns heute vor, umfangreicher als einer der vorhergehenden, in seinen Analysen der großen Meisterwerke aus Mozart's letzten Jahren womöglich noch tiefergehend als jene, in seinem rein biographischen Theile freilich, wie der spärliche Stoff es mit sich brachte, auf das Nothwendigste beschränkt. Wir würden demnach auf die musikalischen Erörterungen Jahn's näher einzugehen haben, falls überhaupt eine längere Besprechung um jeden Preis in unserem Plane läge; das aber kann keineswegs unsere Absicht sein und zwar aus mancherlei Gründen. Zunächst ist das Thatsächliche aus Mozart's Leben, vorzüglich aus der späteren Periode, jedem irgend Gebildeten so sehr bis ins Detail bekannt, und die Forschung Jahn's hat in so seltenen Fällen wesentlich Abweichendes von den bisherigen anderweiten Angaben zu Tage gefördert, daß ein fortgesetztes Eingehen auf die Thatsachen uns überflüssig erscheint. Dann aber tritt auch in der That im vorliegenden Falle die Fülle der Ereignisse zurück vor der Wichtigkeit der productiven Thätigkeit; jene größere Reise nach Berlin, Dresden, Leipzig ausgenommen, von der so manche ergötzliche Einzelheiten schon längst im Munde der musikalischen Welt leben, und die späteren jeweiligen Aufenthalte in Prag abgerechnet, während des Einstudirens und der ersten Aufführungen seines „Don Juan" und „Titus", sehen wir während dieses ganzen letzten Theils den theuren Meister daheim, in tausend Nöthen, stufenweise bis zum Elende hinabsinken, sein Weib auf lange Zeit erkrankt, ihn selber geängstigt durch Todesgedanken; wir sehen ihn sterben — und erst nach seinem Tode die nähere Umgebung wie die ganze gebildete Welt erkennen, welch ein Genius in ihm verloren.

Wichtiger ist darum, wir wiederholen es, der specifisch musikalische Theil dieses Bandes, ungleich fesselnder sogleich zu Anfang eine Charakteristik von Mozart's Clavierspiel, nach den Aufzeichnungen zahlreicher Zeitgenossen. An die Manier seines Vortrages schließt sich von selbst die Betrachtung über seine Claviercompositionen im Allgemeinen: „In Mozart waren Virtuos und Componist vereinigt, die Reproduction des Virtuosen war daher in einem höheren und bedeutenderen Sinn ein Nach- und Wiederschaffen als es meistens der Fall ist." Das ganze Gebiet der Kammermusik wird durchlaufen, seine Form der Variation, seine Rondos, Adagios, Präludien und Phantasien, seine Sonaten mit und ohne Begleitung finden allseitige Erörterung, dann die Trios, Quartetten und Quintetten, sowie die Clavierconcerte, die Compositionen für Harmoniemusik, die Symphonien in D, Es, G moll und C; in all diesen Besprechungen zeigt sich der gewiegte Kenner, der feinfühlende Techniker.

Den wichtigsten Abschnitt aber finden diesmal die dramatischen Meisterwerke. „Der Schauspieldirector", „Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte", „Titus" und die „Zauberflöte" sind wol noch nirgends in diesem Gleichmaß, mit diesem sicheren Blick, mit dieser wohl abwägenden Gerechtigkeit einander gegenübergestellt und jedes für sich so ganz mustergültig erklärt und gewürdigt worden. Wir hatten schon in den vorhergehenden Bänden die Planmäßigkeit in Jahn's Verfahren bewundern gelernt, — in dem Commentar zu „Figaros Hochzeit" wie zum „Don Juan" erreicht seine Darstellung den Gipfelpunct. Quellenforschung, kurzgefaßte und dennoch überaus klare Erzählung der Handlung, Charakteristik der einzelnen Personen in dichterisch-psychologischer Hinsicht und gleichzeitig der damit zusammenfallenden musikalischen Zeichnung, Auseinanderlegung der Ensemblesätze, schließlich ein staunenswerth correctes Gesammturtheil machen die Lecture jeder dieser Abhandlungen zu einer so genußreichen, wie aus früherer Zeit wol nur Hotho's Vorstudien, Callot-Hoffmann's Don Juan-Expectorationen oder die Kritik Ulibischeff's über die Zauberflöten-Ouverture Annäherndes zu gewähren vermochten. Diese Besprechungen sind Kunstwerke an und für sich und verdienen, von jedem Freunde der Tonkunst gründlich beachtet zu werden. Was an den bisherigen Shakspeare-Erklärern, von Horn bis auf Kreißig, immer und immer wieder vermißt ward: das Ebenmaß, die gleichmäßige Beachtung aller Hauptseiten ihres Helden, die Beurtheilung des Schönen neben der Würdigung des Wahren und Guten, also des specifisch Künstlerischen, der Form, neben dem ethischen und psychologischen Gehalt, das hat Jahn in seiner Kritik Mozart's geboten. Wir sind in Manchem anderer Ansicht, aber auch in diesen Fällen haben wir dem Biographen einzuräumen, daß er von seinem Standpuncte aus auf erschöpfende Begründung bedacht gewesen ist. Lassen wir bei dieser Gelegenheit alles Einzelne bei Seite, führen wir lieber dem Leser durch Vorführung des Endurtheils über „Figaro" und „Don Juan", wie über die „Zauberflöte", recht bezeichnend die Grundanschauung des Biographen vor Augen. In seiner Zusammenstellung der ersteren sagt Jahn: „Schon die Betrachtung des Finales zeigt, was die ganze Oper bestätigt, daß wenn „Don Giovanni" rücksichtlich der kunstreich geführten, zu immer neuer Spannung verschlungenen Handlung dem „Figaro" nachsteht, er dagegen vor demselben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, daß alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach echt musikalisch sind. Zeigt sich dort Mozart's Genie darin besonders bewundernswerth, daß er für die Handlung das musikalische Gebiet selbst zu schaffen vermochte, indem er die Träger derselben musikalisch beseelte, so bringt „Don Giovanni" der musikalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente entgegen, und zwar in einer Fülle und Abwechslung, welche einen neuen Vorzug vor dem „Figaro" begründet. Zwar die Kraft der Charakteristik, welche jede handelnde Person zu einer bestimmten Individualität ausprägt, ist unerschöpflich und in dieser Beziehung ist „Figaro" so reich wie „Don Giovanni". Allein dort erstaunt man, wie es möglich ist, in einem eng beschriebenen Kreis nahe liegender Empfindungen, die selten bis zum Leidenschaftlichen gesteigert werden und nie sich zu hohem Pathos erheben, ein lebendiges, durch Geist und Anmuth fesselndes Spiel unausgesetzt auf gleicher Höhe fortzuführen, und

muß sich überzeugen, daß es die Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung ist, auf welcher die Wirkung der Oper beruht." „Durch Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich „Don Giovanni" bestimmt von „Figaro", ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen." Ausgezeichnet trifft Jahn auch bei der „Zauberflöte" den Mittelpunct: „daß die „Zauberflöte" in ihrer ganzen musikalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach echt deutsch ist, und daß die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiet zur Anwendung bringt, das giebt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozart's Opern. Hat er in seinen italienischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der „Zauberflöte" auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke." — „In welchem Maße gerade die „Zauberflöte" auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, das kann Niemand entgehen, der für die Entwickelung der Kunst ein Auge hat."

Daß ein gründlicher Beurtheiler dramatischer Musik auch Mozart's Requiem einer sorgfältigen Prüfung unterziehen werde, läßt sich erwarten. Was aber die Competenz des Urtheils betrifft, so geben wir dem Ersteren entschieden den Vorzug; in dieser räumlich sehr ansehnlichen Analyse des Requiems will uns nur die Genauigkeit gefallen, mit der Jahn die Mozart'schen Original-Partien von Süßmayr's Zuthat sondert, nach eigenem Ermessen und auf die mannigfachsten Quellen gestützt; die hohe Meinung, die Jahn von dem Kirchencomponisten Mozart hat, theilen wir nicht im ganzen Umfange; in dieser Beziehung ist kaum technisch nachzuweisen, weßhalb Mozart eine höchste Bedeutung auch in diesem Fache besitze, wie es Jahn versucht; das innerste religiöse Gefühl hat hierin das letzte Wort, und es hat längst sein Urtheil dahin abgegeben, daß die schöne Menschlichkeit in diesem Requiem an Stelle des über die Erde sich aufschwingenden, geweihten Gefühls wirke — es ist die Form der Kirchenmusik, ohne den erhabenen Geist eines Bach und Händel, ohne die volle Versenkung der Italiener in das Wesen der Religion. „Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt, und demgemäß in seiner Individualität" — mit diesen eigenen Worten Jahn's wollen wir unsere Ansicht über des Meisters Kirchenmusik beschließen. Möge kein Mißklang diese Besprechung enden; „wo man die höchsten und besten Namen jeglicher Kunst und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den ersten Wolfgang Amadée Mozart." Wir fügen hinzu: wo man die besten Geschichtsforscher, die wackersten Förderer wahrhafter Kunst verehrt, da nennt man unter den ersten Otto Jahn, den Biographen Mozart's.

Beigegeben sind diesem letzten Bande als Beilagen: eine Uebersicht der auf dem k. k. Hoftheater von 1783—1791 aufgeführten italienischen Opern, nach Mittheilungen von Dr. Leopold v. Sonnleithner; Lyser's Mittheilungen über eine angeblich echte, unserer Ueberzeugung nach untergeschobene deutsche Uebersetzung des „Don Giovanni" (s. auch den XXII. Bd. unserer Zeitschrift S. 133 ff.); Nachrichten über eine Messe in C (Krönungsmesse) aus der Sammlung von K. Zulehner in Mainz; eine Recension des „Titus" im ersten Jahrgange des Journals „Deutschland"; verschiedene Specialia über die Vollendung des Requiem. — Das Namen- und Sachregister ist mit äußerster Umsicht geordnet, und darin namentlich Mozart selbst nach den verschiedenen Seiten der Wirksamkeit behandelt, so daß fragliche Stellen mit der größten Leichtigkeit und trotz des wahrhaft colossalen Umfanges des ganzen Werkes leicht aufzufinden sein werden.

Unser Urtheil, das wir schon wiederholt nach dem Studium der früheren Bände abgegeben, ist jetzt, nach der Lecture des Ganzen, in Tadel und Lob befestigt. Jahn's Werk gereicht als ein Quellenwerk, als das vorurtheilsfreie Product eines gesinnungstüchtigen Gelehrten und Kunstkenners der deutschen Nation zur Ehre. Wenn es in den Prämissen allenthalben, in den Folgerungen nicht jedesmal Recht hat, so ist das aus jener Einseitigkeit des Standpunctes zu erklären, die sich mit voller Begeisterung ihrem historischen Gegenstande hingiebt, und lieber das Streben der Gegenwart, die Fortschritte einer späteren Zeit negirt, als ihrem Lieblinge zu nahe tritt. Wir haben jedoch auch nach dieser Richtung dem Biographen einzuräumen, daß er gerecht geblieben, so weit es menschlichen Kräften möglich, daß er nirgends sich jener wohlfeilen Ausfälle und hämischen Seitenblicke bedient hat, die so leicht ein größeres Publicum auf ihre Seite ziehen; er hat sich auf seinen Meister beschränkt, er hat diesen Universalgeist, den Genius der Musik in eigentlichster Bedeutung, erkannt und erschöpft — was auch zu wünschen bleibe: er hat auf diese Weise ein Werk vom ersten Range geliefert. Dafür werde ihm der Dank unserer ganzen Nation, vor Allem die rege Betheiligung unserer musikalischen Kreise. P. L.

Die Deutsche Musikzeitung über Dräseke's Ballade: „Helge's Treue".

Von

Wendelin Weißheimer.

Die „Deutsche Musikzeitung" äußerte sich vor Kurzem über die Ballade „Helge's Treue" von Felix Dräseke in folgender Weise: „Wir stehen keinen Augenblick an, dieses Werk für ein durch und durch hochgeniales zu erklären. Das schöpferische Genie des Autors, welches sich in jeder Zeile, in jedem Tacte auf das Frappanteste offenbart" ꝛc. In diesem „anerkennenden" Tone fährt sie fort und bringt sogar einige Notenbeispiele, die ihre im Texte enthaltene Meinung von Dräseke's Genialität motiviren sollen. Gewiß erfüllen dies die Beispiele schon allein, nur möchten wir hinzufügen, daß der übrige Theil der Ballade den in der „D. M.-Z." angeführten Stellen an Erfindung und eingehenderem Erfassen des dichterischen Gedankens durchaus in Nichts nachsteht. Wir fühlen uns daher gedrungen, mit vollstem Bewußtsein dem begeisterten Ausspruche der „D. M.-Z." über Dräseke's Ballade beizupflichten und erklären diese geradezu für eine der glänzendsten Perlen in unserem ganzen Balladenschatze.

Der Grund jedoch, weßhalb sich die „D. M.-Z." veranlaßt fühlte, gerade diese Stellen zu citiren, leuchtet uns nicht recht ein. — Höchst wahrscheinlich jedoch wurde das Beispiel: „Sie fiel, was mochte sie leben?" nur deßhalb gegeben, 1) um Dräseke's vorzügliche Declamation; um 2) seine getreue Verwirklichung der dichterischen Absicht und 3) sein harmonisches Geschick und Leben anzuerkennen. Geschah es in dieser Absicht, (denn das im zweiten Tacte des ersten Beispieles erst unter a gesetzte as im Baß ist natürlich ein Versehen des Setzers!), so sind wir damit einverstanden, weil

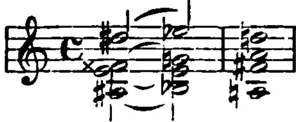
schon allein diese Stelle jedem mit richtigem Gefühl Begabten das unter 1) und 2) Gesagte beweisen könnte, und auch das unter 3) von jedem harmonisch nicht Unwissenden sofort eingesehen werden müßte. Die Sachlage ist ja doch folgende: Dominantaccord mit eintretender None von C moll; die Quinte desselben bleibt in der Auflösung (natürlich Sextaccordlage) vorgehalten und löst sich in den neuen Dominantaccord

ges (fis)
c
as

auf, welcher in enharmonischer Verwechslung leicht und natürlich in der vorigen Weise (Sequenz) nach Cis führt. Im zweiten Beispiel: „Sie hielt das Horn und trank ihm zu" &c. müßte schon die in der Singstimme auf dem Worte „zu" vorgenommene enharmonische Verwechslung



jeden Einsichtsvollen veranlassen, dieselbe im Geiste auch in der Begleitung vorzunehmen, so daß also in der Harmoniefolge

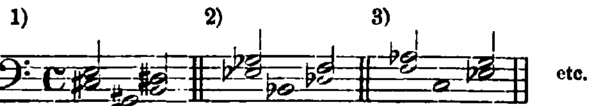


selbst nichts Naturwidriges stattfindet. — Von dem letzten Beispiele hätten wir eigentlich gar keine Notiz nehmen sollen, doch um die auch von der „D. M.-Z." hervorgehobene Vorzüglichkeit desselben recht klar an den Tag zu legen, haben wir blos nöthig, es selbst vorzustellen:



Wir freuen uns, von der „D. M.-Z." bestätigt zu sehen, daß es Dräseke gelungen ist, „die Monotonie der Ton- und Tactarten sorgfältigst vermieden zu haben." Für uns erhält diese Anerkennung noch deßhalb besonderen Werth, weil wir sehen, daß unsere gewonnene Meinung von der nächsten Bestimmung unserer heutigen Kunst, nämlich: „durchaus mit der Chablone zu brechen", auch lebhaft in Wien getheilt wird, denn die „D. M.-Z." lobt Hrn. Dräseke, weil er seinem Stücke kein bestimmtes Tonartzeichen vorgesetzt, — ein Umstand, der uns allein schon zu der oben ausgesprochenen Behauptung der Gesinnungsähnlichkeit völlig berechtigen könnte.

Uebrigens übersieht genanntes Blatt in seiner Begeisterung Manches; so werden beim Aufzählen der Modulationen einmal alle Unterdominanten zur Tonica gestempelt. Wir halten



1) nicht für Cis, sondern für Gis moll,
2) „ „ Es, „ „ B moll,
3) „ „ F, „ „ C moll &c.

Schließlich aber pflichten wir wieder der Bemerkung der „D. M.-Z." über Dräseke's Lebendigkeit auf rhythmischem Gebiete anerkennend bei; nur möchten wir noch dazu bemerken, daß dieses Leben nicht in dem häufigen Tactwechsel allein zu suchen ist. Bei den meisten davon angeführten Stellen ist auch gleich zu Anfang eine Fermate zu finden, so daß bei guter Ausführung der jene häufigen Tactwechsel nicht sehende Hörer sogar gar Nichts oder nur sehr Wenig davon bemerken kann. Im Gegentheil: er wird durch nichts Unstatthaftes mehr gestört, und kann sich ganz dem ihn anwehenden, ungefesselten, freien Geiste hingeben, einmal völlig — genießen.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. In den „Hugenotten" gab am 6. d. Mts. Hr. Wallenreiter den Marcel als zweite Gastrolle. Alle in voriger Nummer genannten trefflichen Eigenschaften traten auch diesmal wieder lebendig hervor, und bei besserer Disposition gleichzeitig die Schwächen des ersten Auftretens in den Hintergrund. Eine wohlthuende Sicherheit lag über der ganzen Leistung. Die Stimme, in der Höhe von großer Klangfülle und von ausreichender wenn auch minder kräftiger Tiefe, konnte sich freier entfalten, das Spiel war noch bezeichnender, der musikalische Ausdruck von seltener Präcision. Einzelne Mängel, wie z. B. die öftere falsche Aussprache der Vocale, werden leicht zu beseitigen sein, das bereits erfolgte Engagement des Sängers gereicht also unserer Bühne zum wahren Vortheil. Hr. Wallenreiter ist ein gebildeter Sänger, deren sind wenige heutzutage und diese wenigen darum hochzuhalten. — Von den übrigen Leistungen dieses Abends wissen wir weniger Gutes zu sagen. Frau Bertram zeigte in ihrer ganzen Durchführung der Valentine dieselbe naturalistische Gluth, denselben Mangel künstlerischer Verwerthung ihrer schätzenswerthen Mittel wie jedesmal in dieser effectreichen Partie. Frl. v. Ehrenberg (Königin) war sehr indisponirt, ebenso Hr. Young (Raoul).

Leipzig. Nachdem der Riedel'sche Verein im Laufe d. J. durch zwei Aufführungen der Beethoven'schen Missa solemnis nach der Seite des Gewaltigen und Complicirten bereits bewiesen hatte, daß er keine Schwierigkeiten mehr kenne, zeigte uns die Soirée am Sonntag den 8. Juni in der Thomaskirche, daß über der Pflege des Ausgedehnten und vor allen Dingen durch große Massen Wirkenden auch der a Capella-Gesang älterer Meister keineswegs verloren hat — wir müssen im Gegentheil betonen, daß gerade diese Aufführung in einer Präcision und einem weihevollen Schwunge vor sich ging, wie uns von keiner anderen aus früherer Zeit erinnerlich ist. Die gedrängt besetzte Kirche zeigte dabei erneut aufs Deutlichste den segensreichen Einfluß, den das Institut auf die Bildung der Bevölkerung auszuüben vermag, und eine große Anzahl von Fremden gleichzeitig, daß auch nach außen hin die Bekanntschaft stetig wächst. Möchte auch fernerhin der Besuch fremder Künstler und Kunstfreunde immer mehr zunehmen: die hohe Vortrefflichkeit der Ausführung wird eine etwaige Mühe der Fahrt reichlich lohnen! — Eröffnet wurde das Programm durch Allegri's Miserere, von zwei Chören auf gegenüberliegenden Räumen der Kirche gesungen. Die diesmalige Aufführung übertraf die vorige noch weit an Sicherheit der Einsätze, an edler Klangfärbung und Ruhe des Vortrags. Das folgende Crucifixus von Lotti mit seinen aufsteigenden Chormassen, dem kunstvollen achtstimmigen Satze war ein Meisterstück sicheren und zugleich fein nuancirten Vortrags. Frau Dr. Reclam trug nun die Arie: Quis est homo aus dem Stabat mater von Michele Mortellari vor mit großem Ausdruck: eine wenig bekannte, gefällige Composition dieses Schülers Piccini's. Es folgten: „Ein' feste Burg ist unser Gott", dreistimmig von Matthäus le Maistre, wo der Cantus firmus wol etwas entschiedener hätte hervortreten können; „A Dieu ma voix j'ay haussée", ein altfranzösisches, schlicht ergreifendes Psalmlied, Harmonie von Claudin le Jeune, und das „Vaterunser" von H. Schütz für fünf Solostimmen mit Chor, in dem sich

namentlich die HH. Scharfe und Egli rühmlich hervorthaten. Den Schluß bildete der fünfstimmige Choral: „Ich lag in tiefer Todesnacht“ von Johannes Eccard in gelungenster Ausführung.

Zofingen. Es ist im Kanton Aargau der löbliche Brauch, von Zeit zu Zeit die in Stadt und Land zerstreuten musikalischen Kräfte zu einem Kantonal-Musikfest zu sammeln. Die festgebende Stadt sucht für Chöre und Orchester eine tüchtige Phalanx zu werben, auf welche die übrigen Mitwirkenden getrost sich stützen können; wichtigere Solostimmen werden dann wol auch von nicht-aargauischen Vereinen erbeten. In Folge dieses Brauches sind schon manche Werke von Händel, Haydn und Mozart, von Schneider und Mendelssohn aufgeführt worden. Nach Verlauf eines Decenniums hatte Zofingen das Fest wieder übernommen, und die Wahl des aufzuführenden Stückes fiel auf Hiller's „Saul“, Text von M. Hartmann. Der Schwierigkeiten dieses Werkes, das bis jetzt nur in Köln 1858 und Wien zur Oeffentlichkeit gelangte, war man sich wol bewußt; aber die Erfahrung hat wieder bestätigt, was unermüdlicher, treuer Eifer eines tüchtigen Directors — Hrn. Petzold — und das freundschaftliche Zusammenhalten der Mitglieder der verschiedenen Vereine, wenn auch nur Dilettanten, zu leisten vermögen. Den 21. u. 22. Juni kam also Hiller's Oratorium in der Kirche von Zofingen zur Aufführung. Es errang bedeutenden Erfolg. Hiller hatte, eigens für dieses Concert, eine Parthie für die Orgel geschrieben, welche da eintrat, wo die sonst so reiche Instrumentation es erlaubte, hauptsächlich in den Chören. Hr. Zucker, Organist in Basel, handhabte diese Parthie vortrefflich. Die Besetzung des Gesang- und Instrumentalpersonals war über 300; Contrabässe 13—14; 10 Violoncelle; 58—60 Violinen u. s. w. Die männlichen Rollen wurden mit Gefühl und dem Charakter getreu dargestellt. Hr. Geilinger-Biedermann von Winterthur (Saul) sang mit frischer, ausdauernder Kraft; Hr. Dr. E. Munzinger von Olten die Rolle Davids; lieblich klang die Begleitung der Harfe dazu. Die Gattin des anwesenden Hrn. Ernst Reiter, Musikdirectors in Basel, spielte diese Parthie. Hr. Nationalrath Ringier von Lenzburg trug die Rolle des Samuel vor; Hr. Eglinger von Basel die des Jonathan, Hr. Wieland von Aarau drei kleinere Rollen: Isai, Bote, Diener; Frl. Rosa Suter von Zofingen die schwierige Rolle der Michal, Frl. Mathilde Siegfried von Zofingen die Hexe von Endor. — Am Vorabend des Festes wurde zur Bewillkommnung der Gäste ein Orgel-Concert in der Kirche gegeben, in welchem die HH. Zucker und Petzold Stücke in strengem und freierem Style ausgezeichnet vortrugen. Den würdigen Schluß des Festes bildete (am 23.) die Aufführung von Beethoven's ewig junger C moll-Symphonie. Auch Hr. Ernst Reiter und Gattin erwarben sich durch den trefflichen Vortrag eines Duo für Violine und Harfe den herzlichsten Dank der anwesenden Musikfreunde und Künstler. F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alfred Jaell hat in letzter Zeit zu Ems und Wiesbaden concertirt. An ersterem Orte sang gleichzeitig, am 25. Juni, Frau Bürde-Ney; in Wiesbaden trug Jaell am 6. Juli u. a. seine Phantasie über „Diana von Solange“ und seine Caprice über „Dinorah“ vor. Bazzini spielte seine Lucia-Phantasie, „L'absence“ und „La ronde des lutins“; außerdem wirkten die Sängerin Giulia Sanchioli aus Mailand, der Baritonist Simon von Wiesbaden und der Flötist Michel Folz mit.

Concert-M. Ludwig Straus aus Frankfurt a. M. hat in London sowol als Quartett- wie als Solospieler Furore gemacht. Die gesammte kritische Presse (Times, Globe, Daily Telegraph, Illustrated News ꝛc.) theilt den Enthusiasmus des verwöhnten und bei Debutanten sonst so lauen englischen Publicums. Man erklärt ihn für einen Meister ersten Ranges und schwankt, wem man den Vorrang ertheilen solle, ob Joachim, ob Straus. (Beide gehören demselben Lande und derselben Schule an; sie sind Ungarn und bekanntlich Schüler des Professor Böhm in Wien.)

Der ausgezeichnete Violoncellist Davidoff in Moskau, in Folge seines Auftretens in Leipzig im vorigen Jahre schnell als einer der hervorragendsten Künstler auf seinem Instrument anerkannt, wird in Leipzig an Grützmacher's Stelle treten.

Niemann ist nun bereits definitiv bei der Pariser großen Oper engagirt und zwar für die Dauer von neun Monaten.

Tenorist Steger ist in Her Majesty's Theater zu London engagirt; er trat am 26. Juni als Edgar auf.

Die Sängerin Frau Sophie Förster aus Dresden hat am 3. und 6. d. Mts. in Teplitz concertirt.

Aus New York wird uns geschrieben, daß der bekannte Gustav Schilling, um der ihm bevorstehenden Auslieferung an die Würtembergische Justiz zu entgehen, plötzlich nach Montreal in Canada ausgerissen ist, natürlich wiederum mit Hinterlassung bedeutender Schulden.

In Stockholm haben in letzter Zeit Ole Bull und Vieuxtemps, Beide unter außerordentlichem Beifall, concertirt. Letzterer erhielt bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten das Diplom der Ehrenmitgliedschaft der königl. musikalischen Akademie und vom Könige den Wasaorden. Auch die Violinspielerin Amélie Bido aus Wien reussirte. Es sind für nächsten Winter auch regelmäßige Abonnement-concerte im Plan.

Im Badeort Kösen gab vor einiger Zeit der Gesangverein von Schulpforta ein Concert, in welchem er u. a. Mendelssohn's Finale zur „Loreley“ und Tschirch's „Eine Nacht auf dem Meere“ aufführte.

In Mailand hat am 14. Juni ein Concert zu Gunsten der Revolution in Sicilien stattgefunden. Sivori wirkte mit, und der Gouverneur von Mailand befand sich unter den Zuhörern.

Die Orpheonisten — eine große Anzahl französischer Chorsänger — haben in London im Ganzen vier Concerte gegeben und sind am 1. Juli wieder abgereist.

Für die nächste Pariser Saison ist Mario in der italienischen Oper mit 90,000 Frcs. Honorar gewonnen.

Der Tenorist Wachtel gastirte in Prag mit bedeutendem Erfolge.

Musikfeste, Aufführungen. Am 30. Juni brachte die Breslauer Singakademie zu ihrem Stiftungsfeste neben dem Credo aus Bach's H moll-Messe ein Oratorium von Carl Reinecke: „Belsazar“ zur ersten Aufführung. Die Dichtung ist von F. Röber.

Im Opernhause der 14. Straße zu New-York führte der deutsche Liederkranz am 1. Juni Hiller's „Saul“ auf.

Neue und neueinstudirte Opern. Für nächsten September wird auf dem Breslauer Stadttheater die Aufführung einer Zauberoper „Aladin oder die Wunderlampe“ vorbereitet, das Buch von Carl Gollmick, und Musik von dem königl. preuß. Musik-Dir. Georg Wichtl in Löwenberg.

Am Wiener Hofoperntheater sind augenblicklich in Vorbereitung: Wagner's „Fliegender Holländer“, Meyerbeer's „Dinorah“ (mit Frl. Frassini in der Titelrolle), Rubinstein's „Kinder der Haide“, Th. Löwe's „Alma“ und Doppler's „Wanda“.

Personalnachrichten. Der Kammermusikus Fr. Tröstler scheidet aus der Mitunternehmerschaft und Mitdirection des Dresdener Conservatoriums aus, Hr. Fr. Pudor bleibt also alleiniger Director.

Joachim erhält vom Könige von Hannover in seiner Stellung als Concertmeister fortan den doppelten Betrag seines bisherigen Gehaltes.

Auszeichnungen, Beförderungen. Als Messer's Nachfolger ist Musik-Dir. Karl Müller von Münster zum Director des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. gewählt worden.

Todesfälle. In Libourne (Departement de la Gironde) starb der durch seine Männerchöre bekannte Karl Girschner, früher Professor am Brüsseler Conservatorium.

In Rom ist der Componist Alexander Paer, ein Sohn des berühmten Tonsetzers, gestorben.

Vermischtes.

Die „Jahreszeiten“ Nr. 23 u. 24 d. J. enthalten eine vortreffliche Abhandlung über „Richard Wagner's Schaffen“ und seine „Elsa“ im „Lohengrin“ von Larin. Der Verf. geht mit gründlicher Sachkenntniß und liebevollstem Verständniß von den allgemeinen Principien des Wagner'schen Opernideals zu einer poetisch-anmuthigen Schilderung von Elsa's Charakter über. Der Aufsatz gereicht sowol dem Verf., als auch der Redaction, die mit solcher Vorurtheilslosigkeit das Bedeutsame unterstützt, zur Ehre!

In Paris ist am 20. Juni bei der Aufführung von Rossini's „Graf Ory“ in der großen Oper zum erstenmal die neue Normal-Stimmgabel zur Anwendung gekommen. Dieselbe soll auch in Rußland eingeführt werden.

Berichtigung.

In dem Aufsatze: „Ueber Declamationsfehler in Schumann's „Paradies und Peri“ (52. Bd. Nr. 24) lese man auf S. 210, Sp. 2, Z. 5 v. o. statt Unterlagen — „Unterlegung“; S. 211, Sp. 1, Z. 1 v. o. st. Unstern — „Umstand“; Z. 10 u. 2 v. u. st. andern — „müden“; S. 211, Sp. 2, Z. 15 v. o. st. handlungslehre — „handlungsleere“.

Intelligenz-Blatt.

Musikalien-Nova
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.

Bernard, P., La Charité. Chœur de *Rossini.* Transcrit. Op. 55. 54 kr.
Bristow, G., Andante et Polonaise. Op. 18. 1 fl. 30 kr.
Demeur, C., 6 Nouvelles Danses. Nr. 1—6. à 18 u. 36 kr.
Favarger, R., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Obéron. Op. 4. 1 fl. 12 kr.
Foecherer, E., 3 Morceaux recréatifs. Op. 8. Nr. 1. Rondo-Valse. 45 kr. Nr. 2. Danse des Gnomes. 36 kr. Nr. 3. Bohémienne. 45 kr.
Haering, A., Notturno. Op. 6. 1 fl. 12 kr.
Kroenlein, J., 4 Mazurkas. 1 fl.
Liebe, L., Caprice. Morceau de salon. Op. 41. 1 fl. 12 kr.
Mercier, Ch., Fleurs printanières. 3 Nouv. Danses. 45 kr.
Messemaeckers, J., Rêverie mélodieuse. Op. 38. 45 kr.
Pfeiffer, G., 1. Concerto p. Piano seul. Op. 11. 3 fl. 36 kr.
Stark, C., Ludwigs-Marsch. 18 kr.
Schubert, C., Les jolies Filles de Parme. 5 Valses à 4 ms. Op. 60. 1 fl. 30 kr.
Herz, H., 6. Concerto p. Piano av. Chœur, av. acc. d'Orchestre. Op. 192. 10 fl. 48 kr.
Beriot, Ch. de, Air varié pour 1 voix avec acc. de Piano. (N. A.) 54 kr.
Denefve, J., Caprice et Var. Chœur de conc. pour 4 voix d'hommes sans accomp. 1 fl. 30 kr.
Dietz, E. W., 3 Lieder für 1 Singstimme mit Pfte.-Begl. Op. 5. 1 fl.
Ellerton, J., Trois Motets av. acc. d'Orgue ou de Piano. Nr. 1. Tota pulchra es, à 2 voix. Nr. 2. O salutaris hostia, à 1 voix. Nr. 3. Amplius lave me, à 1 voix. à 27 kr.
Esser, H., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte.-Begl. Op. 61. Nr. 1—6. à 18, 27 und 36 kr.
Lamperen, van, Ave Maria à 2 voix av. acc. d'Orgue. 27 kr.
———, Tantum ergo à 2 voix av. acc. d'Orgue. 27 kr.
Liebe, L., 3 Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pfte. Op. 53. 54 kr.
Mangold, C. A., 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 57. Nr. 1—3. à 18 kr.
———, 3 Lieder für Alt oder Bass mit Pfte. Op. 58. Nr. 1—3. à 27 und 36 kr.
Marpurg, E., 3 Gesänge für Tenor mit Pianoforte. Op. 2. Nr. 1—3. à 27 kr.
Mercier, Ch., Ecce Panis. Motet p. 2 voix av. Orgue. 37 kr.
Mickler, W., 3 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Nr. 1—3. à 18 und 27 kr.

Artot, Desirée, Portrait auf chines Papier. no. 1 fl. 12 kr.

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in *Winterthur* ist soeben erschienen:

Mangold, C. A., Op. 65. „Abraham", Oratorium in zwei Abtheilungen. — Clavier-Auszug 6 Thlr. 15 Ngr. — Einzelne Nummern à 5—20 Ngr. — Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor à $17^1/_2$ Ngr. Bass 15 Ngr. — Textbuch 3 Ngr. — Partitur mit Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint in Kürze:

„Eine Singprobe."
Oder
des Cantors Blaser Leiden und Freuden.
Dramatischer Scherz
von
L. Berg,
für Baritonsolo und Männerchor
componirt von
KARL APPEL.
Op. 13.

Partitur Preis $22^1/_2$ Ngr.
Chorstimmen 1 Thlr. Solostimmen $7^1/_2$ Ngr.

Leipzig, Juli 1860. **C. F. KAHNT**

Musikalien-Verkauf.

Eine aus circa 250 Nummern bestehende Bibliothek von Orchestermusik (Symphonien, Ouverturen, Opernsätze, Tänze u. s. w.) für kleines und grosses Orchester arrangirt, in correcter Abschrift und gut erhalten, theilweise neu, ist billig zu verkaufen. Desgleichen ein Paar Pauken. Näheres auf portofreie Anfragen durch die Buchhandlung von **L. v. Vangerow** in *Bremerhaven.*

Musikdirector-Stelle-Gesuch.

Ein routinirter, praktisch und theoretisch gebildeter Musiker, welcher bereits in verschiedenen Stellungen als Capellmeister fungirte, worüber demselben die besten Zeugnisse zur Seite stehen, und auch als Componist in der musikalischen Welt nicht unbekannt, wünscht seinen jetzigen Wirkungskreis zu ändern, und würde die Stelle eines Musikdirectors an einem städtischen Orchester sowol als an einer ständigen Bühne zu übernehmen bereit sein.

Resp. Anträge unter **W. S. J.** wird die Expedition d. Bl. zu befördern die Güte haben.

AUFTRÄGE

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt worden) werden auf das sorgfältigste ausgeführt durch die Musikalienhandlung von **C. F. KAHNT in Leipzig.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu als Beilage: Zeitgemäße Betrachtungen. II.

Leipzig, den 20. Juli 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2^1/_3$ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Werke von César Auguste Franck.

Op. 1. 3 *Trios concertans* pour Piano, Violon et Violoncelle. Hamburg, Schuberth & Comp. Pr. Nr. 1. $3^1/_2$ Thlr. Nr. 2. $2^3/_4$ Thlr. Nr. 3. 3 Thlr.

Op. 2. *Quatrième Trio concertant* pour Piano, Violon et Violoncelle. Ebendas. Pr. $2^1/_6$ Thlr.

César Franck, geb. 1822, lebt zurückgezogen in Paris. Um seine schon vor Jahren erschienenen Werke hat sich Kritik und Publicum noch wenig bekümmert. Wir sagen, mit Unrecht. Selbst unsere Zeitschrift hat nach dem Standpunct, welchen sie jetzt einnimmt, sich jedenfalls, wenigstens gegen die vorstehenden Werke, eine Vernachlässigung zu Schulden kommen lassen. Sie hat sich mit ihnen nur sehr wenig beschäftigt, und, wo dies geschehen, in einer solchen Weise, daß wir derselben jetzt nicht mehr beistimmen können. Jene befangenen, ja absprechenden Urtheile, welche sich daselbst vorfinden, hatten wahrscheinlich ihren Grund in der damaligen allgemeinen Anschauung, worin sich auch manche Mitarbeiter d. Bl. noch befunden haben. Einen Beleg dafür werden wir bei der Besprechung von Op. 2 folgen lassen. Jeder wird sich dort leicht überzeugen, wie auch wir zu Zeiten in den Fehler verfallen sind, über Werke, welche Neues, Ungewohntes in sich tragen, schnell verwerfend und geringschätzend abgeurtheilt zu haben. Es ist in dieser Beziehung von unserer Seite schon manche scharf geladene Pistole gegen die Gegner abgeschossen worden, hier könnten wir eine solche einmal gegen uns selbst richten; denn diese Werke Franck's finden fast sämmtlich ihren Ausgangspunct in derjenigen Richtung, welche wir in letzter Zeit zu der unsrigen gemacht haben. Erwägt man noch, daß dieselben schon zu Anfang der 40er Jahre erschienen sind, so ist auch dem Componisten ein nicht geringer Theil an der Entstehung dieser Richtung zu verdanken, ohne daß wir ihn gerade für die Absonderlichkeiten, welche auch auf diesem Wege zum Vorschein kommen mußten, verantwortlich machen könnten. Man sieht also, wie vorsichtig die Kritik sich nach jeder Seite hin zu benehmen hat.

Das erste Trio (Fis moll) besteht aus einem Andante con moto, Allegro molto (Scherzo) und Allegro maestoso (Finale). Aeußerlich hängen nur die beiden letzten Sätze zusammen, innerlich aber alle drei. Dadurch tritt sogleich eine Beherrschung des Stoffes und eines der höchsten Kunstprincipe zu Tage, welche bei einem Op. 1 überraschen müssen. Der erste Satz beginnt mit einem einfach, aber bestimmt auftretenden Hauptgedanken, welcher das ganze Werk von Anfang bis zu Ende beherrscht. Mit und nach ihm erscheinen zwei Themen, welche als ein erster und zweiter Nebengedanke den Stoff des ganzen Satzes bilden. Das Wesen desselben, so ausgebreitet es auch ist, macht doch nur den Eindruck des ersten Entstehens und Erwartens, zugleich aber die Aufmerksamkeit auf das Nächstfolgende rege. Ihm folgt das Scherzo, dessen Themen dem Vorhergegangenen entsprechend erfunden sind; dasselbe enthält zwei Trios, von denen das eine sehr melodisch beruhigend wirkt, das andere durch sein contrapunctisches Wesen anregt. In der Repetition tritt jener Hauptgedanke des ersten Satzes wieder mit hinzu und führt nicht nur das Scherzo zu Ende, sondern leitet auch den Uebergang zum Schlußsatz herbei. Selten ist uns eine so begründete Zusammenziehung zweier Sätze vorgekommen. Bei ihr ist weder von Mode noch gewaltsamer Herbeiziehung die Rede. Das Finale hat natürlich wieder zwei neue Gedanken (Themen), welche in der Durchführung mit jenem herrschenden Hauptgedanken verbunden werden, und in ihrer Gesammtwirkung eigentlich die Katastrophe des Werkes bilden. Nach der Repetition erscheint noch ein interessantes Resumé, bis zuletzt der Hauptgedanke das Ganze kräftig und bestimmt abschließt. Der Charakter des Trios ist ein großartig ernster, er zeugt von bedeutender Willenskraft des Componisten. Dies das Hervorragende des Werkes.

Verschweigen wir nun auch dessen Fehler nicht. Vor Allem ist es sein Periodenbau, worin der Componist in der breiten Anlage zu weit geht, und worin er sich desselben Fehlers schuldig macht, welcher bei Franz Schubert in einer nicht zu verkennenden allzu großen Länge besteht. Die Verführung zu diesem Fehler ist leicht zu finden, sie liegt in der jetzt mehr orchestralen Fähigkeit des Pianofortes. Aber nie kann diese allein dazu berechtigen, die Form und den Wirkungskreis des Trios, welche beide der Kammermusik anheim fallen, in Frage zu stellen! Ueberlegen wir es uns recht, so sind die meisten jetzigen Erscheinungen auf diesem Gebiete nur noch symphonische Uebertragungen für die Organe des Trios, der eigentliche Zweck aber und dessen Charakter dadurch fast gänzlich aus dem Bereiche der Musikliteratur entschwunden. Es ließe sich hierüber

Viel sagen. Wir stellen nur noch die Frage: wird der Bildner zu jedem seiner Werke dieselben großen Umrisse gebrauchen? Gewiß nicht! So auch hier. Der Fehler der zu großen Länge hat sich schon seit Schubert herausgestellt, andere werden früher oder später noch folgen. Gewiß ist aber, daß nach dieser Seite hin durch obiges Verfahren mehr eine Ueberschreitung als Fortschreitung entstanden, welche eine vernünftige Reaction zur Folge haben muß. Was sich dann nach dieser in einer schönen und innigen Verbindung der Idee und der kaum von ihr zu trennenden Form, mit den erweiterten materiellen Ausdrucksmitteln herausstellt, wird der wahre, alleinige Fortschritt sein. Außer dem Periodenbau ist es nur noch das Passagenwesen, welches vorstehendem Werke schadet. Es ist fast durchgängig dasjenige des Virtuosenthums früherer Zeit, und da es oft sehr überwiegend hervortritt, verliert die Composition unbedingt an sonstiger Originalität.

Das zweite Trio (B dur) reiht sich den mittleren Beethoven's an, besteht aus den gewöhnlichen vier Sätzen und tritt im Ganzen sehr anspruchslos auf. Der Totaleindruck ist ein anmuthiger, ländlich frischer. Franck nennt es Salontrio, dies hat jedoch nur insofern einen Sinn, als es leicht faßlich ist und also ohne viele Anstrengung auf den Hörer wirkt. Im Uebrigen besitzt es alle die guten Eigenschaften, welche wir von einem solchen Tonstück fordern. Mancher Componist würde sich freuen, ein derartiges Werk unter dem gewöhnlichen Namen veröffentlichen zu können. Uns scheint es, als hätte der Verfasser dasselbe hier nur eingeschoben, um damit zu beweisen, daß er auch in früher hergebrachter Weise zu componiren verstehe; denn das dritte Trio (H moll) steht ganz wieder auf dem Boden der Neuzeit und ist somit dem ersten an die Seite zu stellen. Der erste Satz davon hat auch mannigfache Aehnlichkeit mit jenem, nur daß nicht wie dort ein Hauptgedanke festgestellt wird, der alles Uebrige beherrscht. Aber auch ohne dieses Verfahren enthält derselbe Schönheiten, welche neu und überraschend wirken; vorzügliches Interesse erregt der fast wild romantische Charakter. Der zweite Satz ist ein Adagio, verbunden mit einem Allegretto. Nach dem Thema des ersteren hätten wir im weiteren Verlauf des Stücks mehr Innigkeit, Seele und Tiefe erwartet. Das Allegretto, welches dem Adagio eingeschoben ist, will uns trotz seiner Anziehungskraft mehr trennend als verbindend erscheinen. Das Finale ist der bedeutendste Satz von allen. So fragmentarisch auch seine Wirkung anfänglich ist, so entwickelt und gestaltet sich doch zuletzt Alles in befriedigender Weise. Ganz frei handhabt auch hier der Componist die Form, aber mit dem sicheren Bewußtsein, nichts Formenloses dargestellt zu haben. Ebenso versteht er es, die mannigfachsten Mittel des Contrapunctes mit Verbindung des freien Satzes anzuwenden, ohne das eigentlich fugirte Wesen des Satzes zu stören. Dasselbe ist im Rhythmischen der Fall, trotz der verschiedenartigsten Zusammenstellungen kann man nur Reichthum, nie aber Wirrwarr wahrnehmen. Kein Musiker sollte sich dieses ganz eigenthümliche Finale entgehen lassen.

(Schluß folgt.)

Robert Schumann's Balladen.

Robert Schumann, Op. 143. „Das Glück von Edenhall." Ballade von L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Robert Schumann, Op. 116. „Der Königssohn." Ballade von Ludwig Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig, F. Whistling. Clavierauszug Pr. 2 Thlr.

———, Op. 139. „Des Sängers Fluch." Ballade nach Ludwig Uhland bearbeitet von Richard Pohl für Solostimmen, Chor und Orchester. Elberfeld, F. W. Arnold. Clavierauszug Pr. 4 Thlr.

———, Op. 140. „Vom Pagen und der Königstochter." Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Clavierauszug Pr. 3 Thlr.

(Schluß.)

Ist die poetische Grundlage des „Königssohn's" schon in Uhland's Original durchaus wie für die Composition geschaffen, so stellte sich in des „Sängers Fluch" dem feineren Künstlergeiste sehr bald die Nothwendigkeit einer theilweisen Umarbeitung, der Hinzufügung von spannenden Momenten, der Culminirung bis zu einer im Gange der Handlung selbst motivirten Katastrophe vor Augen. Die Beweggründe zum Morde des Jünglings mußten mehr als in Uhland's Dichtung ausgesponnen, verstärkt, das Ganze mußte episch verbreitert werden, damit nicht nur die psychologische Spannung erhöht ward, sondern auch das Wesen der Musik größeren Spielraum fand, und auf diese Weise die Entwicklung nicht allein scenisch klarer, sondern auch lyrisch vertieft vor sich gehe. Wie das gelungen, möge der Vergleich zwischen dem Uhland'schen Texte und Pohl's Unterlage zur Schumann'schen Composition unseren Lesern zeigen — wir können uns des näheren Eingehens an dieser Stelle enthalten; Uhland's Gedichte sind in Jedermanns Händen und namentlich dem Musiker unentbehrlich. Jeder wird mit uns übereinstimmen in dem Urtheil, daß die Wahl der eingeflochtenen Balladen und Romanzen — sämmtlich aus Uhland's Dichtungen — eine höchst treffende zu nennen und bei der Ueberleitung und breiteren Entfaltung mancher Stellen nur zu bedauern ist, daß augenscheinlich die Intentionen des Bearbeiters von dem Tonmeister selbst hinterher noch wieder abgeändert, seinen specifisch musikalischen Wünschen angepaßt sind. Ein auffallendes Beispiel dieser Art bietet u. a. die Stelle, wo nach dem Duett von Jüngling und Königin der König wuthentbrannt aufsteht:

„Mein Volk habt ihr verführt,
Verlockt ihr nun mein Weib?"

Statt der ursprünglich vorgeschriebenen Zwischensätze, die den keineswegs zum Abschluß gediehenen Affect zu culminiren bestimmt waren, hat nun sogleich Schumann in einer das natürliche Gefühl verletzenden Weise die ziemlich schwülstigen Worte angehängt:

„Stirb, feiger Sclavensohn!"

Und nun schließt sich aphoristisch kurz der Chor mit seiner Wehklage an:

„Weh, hin sank sein blut'ger Leib!"

Man halte diese Ausstellung in dem einzelnen Falle nicht für Tadelsucht. Sie ist wesentlich für die Würdigung der ganzen Composition; dieselbe Willkür des genialen Meisters, die hier dem dramatischen Gange der Handlung Gewalt anthut ihrer musikalischen Conception zu Liebe, dehnt aus gleichem Triebe weit unwesentlichere Partien bis zur Eintönigkeit in die Breite, versäumt es, in den erzählenden Arioso-Stellen Licht und Schatten der Dichtung auch in der Musik durch Wechsel der Rhythmen und schärfere Abgrenzung der Phrasen zu beachten, und versäumt — was noch viel wichtiger erscheint —, an jenen Stellen zur innersten Wirkung hinanzusteigen, wo der ganze

Verlauf des Textes nothwendig dieselbe bedingte. Was aber ist die unausbleibliche Folge von Alledem? Nicht allein dieses, daß selbst der eingefleischte Verehrer Schumann's sich an manchen Stellen des Eindrucks der Halbheit nicht erwehren kann — die Masse des Publicums wird sogar, wie wir fürchten müssen, auf lange Zeit hinaus durch diese in der That geringen Uebelstände von einer vollen Verehrung des Werkes abgehalten werden.

Wir sagen auf lange Zeit hinaus und stützen uns dabei auf die Erfahrung, daß wenigstens unser Gewandhaus-Publicum noch im letzten Winter dem großen Werke nur zum kleinen Theil frohe Bewunderung entgegentrug, daß weit mehr Stimmen dagegen als dafür sich erklärten — und doch ist Schumann bei uns geliebt und gepflegt wie an wenigen Orten! Mit allem Nachdruck sprechen wir unsrerseits dagegen auch „Des Sängers Fluch" einen hochbedeutenden Werth zu; wir finden des genialen Neuen, der Züge von hinreißender Gewalt, in der ganzen Haltung und Durchführung des Anregenden oder Erfüllenden soviel, daß jene Ausstellungen vor der Summe des Guten fast verschwinden. Auch über jene seltsamen Verstöße gegen die Declamation, jene Pausen am unrechten Orte, die noch vor Kurzem in d. Bl. ausführliche Besprechung fanden, gehen wir hinweg; wer sie nicht kennt, wird schon zu rechter Zeit von selbst darauf hingewiesen werden, und dem Kenner Schumann's fallen sie ohnehin nur zu oft ins Auge. Blicken wir vielmehr mit Begeisterung auf seine großen Eigenschaften! Höchste Wahrheit der Charakteristik herrscht allenthalben; jener wild-dämonische Zauber und wiederum jene Lieblichkeit, wie sie hier gegenübertreten, sind vielleicht nirgend sonst wiederzufinden; alle Gegensätze heben sich auf dem dunkel abgestuften Colorit lebhaft und in gewaltigen Tinten ab, jede Figur ist bis in die einzelnen Züge plastisch bestimmt herausgearbeitet; das Orchester ist unendlich fein und in sinniger Schattirung behandelt; die Chöre durchlaufen alle Regionen des Seelenlebens vom ungemeßnen Jubel, von der stolzesten Begeisterung bis zur verhauchenden Wehmuth. Es zeigt sich in diesem Werke zugleich mit ganzer Klarheit der wohlthätige Einfluß Wagner's auf Schumann, nicht in offenbarer, formeller Nachahmung, aber in der freieren Behandlung des Recitativs, in der oft präciseren Declamation, in dem stets schlagenden Ausdruck der Stimmung. Fassen wir Alles in Allem: „Des Sängers Fluch" ist ein Meisterwerk, selbständig und kühn, ein großer Wurf, von dem noch Viele zu lernen, an dem noch weit mehr sich emporzuschwingen haben bis zu vollem Verständniß, bis zur Berechtigung ihres vorschnellen Tadels!

Das Gedicht ist, wo überhaupt deutsche Poesie eine Stätte fand, in Aller Munde. Wenn in den Eingangsstrophen die Charakteristik detailirter auf die einzelnen Worte hätte eingehen, dadurch mannigfacher gegliedert und minder farblos werden können; wenn in den folgenden Reden zwischen dem Könige, dem Sänger und dem Jüngling, namentlich in dem langen Duett zwischen den beiden Letzteren, ebenfalls weniger Monotonie zu wünschen bleibt, so erhebt sich dagegen in dem provençalischen Liede des Jünglings und in der ebenfalls wie jenes hinzugefügten Ballade des Sängers vom König Sifrid die Composition zu prachtvoller Gestaltungskraft. Wie das provençalische Lied in seinen heiteren Reizen, so verdient die Ballade durch ihre grausige, düstere Wahrheit unsere ungetheilte Bewunderung. Was nun noch folgt, erreicht zwar nicht jene Spitzen; dennoch sind auch die milden Zwischenreden der Königin, das Drohen des eifersüchtigen, mißtrauischen Königs, das spätere freilich sehr [illegible] zu oft sich wiederholende Duett des Jünglings und der Königin, der Fluch des Sängers nach dem Morde, wie vor Allem auch die Vaterlandschöre und der wunderbar ergreifende, traurig-ernste Schlußsatz würdige Bausteine zu Schumann's Denkmal, Proben seiner Alles beherrschenden und umfassenden Seelenmalerei, Ausdruck der innersten Empfindung. Eine ganze Reihe von ursprünglich neuen Gedanken, von rhythmischen Feinheiten ist an zahlreichen Stellen zwar kaum bei einer ersten Aufführung aufzuspüren, aber ein für das Poetische empfängliches Gemüth empfindet sehr bald die Bedeutung, die Weihe des Ganzen und versenkt sich nun erst, von der Gesammtstimmung aus, auch in die Einzelschönheiten. Man suche z. B. in jenem Eingangssolo den wunderschönen Contrast zwischen dem freudigen Preise der Natur, des Meeres, der „duft'gen" Gärten, und dann dem Bilde des „finst'ren" Königs, man erquicke sich an dem entschiedenen, ernsten Auftreten des Harfners, man beobachte, mit wie geringen Mitteln die traurige Ahnung des Jünglings gezeichnet ist, wie sodann Beide in lebhafterem Zeitmaße zugleich ihre Affecte steigern! Wie stolz und ritterlich ist später die Scene ausgemalt, als der Sang beginnt; wie klar spricht sich in den liebreichen Worten der Königin die verhaltene Sehnsucht, die duldende Seele aus! Wie sarkastisch, wie höhnend blickt es durch alle Reden des Königs; wie unsäglich reizend ist das Orchester Interpret all dieser Seelenzustände, wie lebt und webt es an allen Enden! Das provençalische Lied hat hier in Leipzig gezündet, seine durchweg begleitenden Harfenklänge, sein ätherisch durchwehtes, wie in der Sehnsucht nach ferner Heimath schmachtendes Thema, bald von der Singstimme begonnen, bald wieder vom Orchester aufgenommen, wird überall erfreuen und zarten Eindrücken offene Herzen hinreißen. Schön tritt der Chor, in seliger Stimmung, hinzu; aber die Mähr von König Sifrid reißt wieder zu schneidenden Contrasten hin. Sie ist ein Meisterstück der Charakteristik! Und ebenso meisterhaft begleitet zum Ende der Chor: „Das schallt wie Rache!" Nochmals stellt die Königin durch süßes Bitten die Ruhe her, bis dann in dem Stolz und Tapferkeit athmenden Vaterlandslied der Chor sich mit Macht ergießt, ein kerniger Volksgesang, würdig, der Begeisterung im offenen Felde Flügel zu leihen, ein genialer Wurf! Nochmals ertönt es zum Preise des Sängers — des Königs Eifersucht ist geweckt, gewachsen; nochmals hält sie — nur scheinbar — der Zwiegesang von Jüngling und Königin hin. Er will kein Ende finden in seinem stillen Glück, in der Trunkenheit des Gefühls, immer leidenschaftlicher wird des Jünglings Rede: „In Liebesarmen ruht ihr trunken", stimmt er bei dem Rauschen der Harfe, in gänzlicher Entrücktheit an — ihn trifft der Stahl des Königs, und mit Einem Schlage wandelt sich das leuchtende Bild in ein Nachtstück von erschütternder Wahrheit um. Die Wehrufe des Chors, das Ersterben des Orchesters, der Schwur des Harfners, wo hat man Schreckenbilder ihres Gleichen?! Von dem Schlußchore sprachen wir schon, er kann nicht oft, nicht laut genug gerühmt werden!

In Vielem minder packend, in Allem noch präciser, noch mehr das einzelne Wort betonend werden die vier Balladen „vom Pagen und der Königstochter weniger oft gerühmt, aber wahrscheinlich öfter vorgeführt und schneller beliebt werden. Schon die Dichtung trägt mehr den Stempel des Conventionellen, Zierlichen; ihr entspricht der durchweg gleichmäßig bewegte Ton der musikalischen Einkleidung. Die Leidenschaften sind nicht so markerschütternd dargestellt als in „Des Sängers Fluch", das Gewicht liegt auf den zarteren Pointen, auf den [illegible]ung ist nicht durchweg

reich, es fehlen ihr mit wenig Ausnahmen die hochgenialen Momente, die „Des Sängers Fluch" dem Kenner Schumann's so theuer, dem Laien oder trägen Fachmanne vielleicht abschreckend, sicher aber schwer verständlich machen; die vier Balladen von Geibel werden mehr Freunde finden als „Des Sängers Fluch".

Festzuhalten ist, um darauf nochmals hinzuweisen, der große Vorzug größtmöglicher Bestimmtheit des Ausdrucks. Wol finden sich in Schumann's früheren Gesangswerken Melodien von höherem Schwunge; diese Prägnanz aber, die in jedem Falle genau das sagt, was zu sagen ist, die wie aus Instinct das Werk des Dichters wieder dichtet, tritt erst hier im ganzen Umfange zu Tage. Sie ist in unsren Augen Schumann's größte Eigenschaft, und wir kommen an dieser Stelle auf das zurück, was wir im Eingange sagten: sie muß zugleich als das Ziel unsrer ganzen Epoche festgehalten, fort und fort betont werden.

Der Hergang ist bekannt. Auf der Jagd, von den Ihrigen entfernt, überlassen sich der Page und die Prinzessin der Zärtlichkeit (erste Ballade); — der ergrimmte König läßt den Pagen nach der Entdeckung seiner Liebe in die See stürzen (zweite Ballade); — die Nixen finden sein Gerippe, der Meermann fertigt eine Harfe aus den Knochen (dritte Ballade); — er zieht damit zum Schlosse, als eben die Prinzessin einen fremden Königssohn heirathen soll, er spielt auf der Harfe — da wird es Nacht umher, der Braut zerspringt das Herz, der Königssohn entflieht, der König erbleicht und eilt von dannen. Was aus den mannigfachen Situationen, aus der bunten Welt von Spiel und Tanz, von Liebesgluth und Haß, von Geisterspuk und Zauberei in Töne zu gestalten war, ist von Schumann in seltener Weise erfaßt und durchgeistigt. Der Jagdchor zu Beginn und verklingend am Schluß der ersten Ballade, die geheimnißvoll-neckischen Chöre der Meergeister, mit ihrer durchsichtigen Instrumentation in der dritten, die rauschenden, kunstvoll thematisirten Festmotive der vierten Ballade und schließlich die schmerzvollen Chorsätze beim Ausgange rahmen die Handlung ein, deren sämmtliche Soli zu dem Besten gehören, was die musikalische Charakteristik aufzuweisen hat. Das Verlangen des Pagen, als vorher schon in schmachtenden, lang hingezogenen Figuren die Schwüle der Luft, die Einsamkeit des Platzes angedeutet sind, die hingebende Zärtlichkeit der Prinzessin bilden ein herrliches Genrebild. — Unheimlich beginnt es im Orchester: die zweite Ballade enthält das Verhör des Pagen vor dem König. Die endlosen Windungen der Violinen, das kurze Anprallen der Bässe leiten es ein; immer starrer dringt der Gesang des Königs auf die scheuen Ausreden des Jünglings ein — er weiß nicht wohin, und unbarmherzig trifft ihn der erzürnte König. — Von jenen Meeresscenen, die den Inhalt der dritten Ballade bilden, sprachen wir schon; sie sind für diese Art von Geistern das Treffendste und Schönste, an hoher Kunst der Seelenmalerei kommen ihnen nur wenig andere gleich; die Verschiebung des Rhythmus, der milde und wiederum schalkhaft neckische Charakter der Motive, die außerordentlich spaßhafte Accentuation geben vereint eine köstliche Wirkung. — Weniger geschlossen, wie die Fülle der Handlung auf kleinem Raume es bedingte, minder erfindungsreich, aber wahr und im Ausdruck erschöpfend, schließt die vierte Ballade den Reigen. In ihrer Sphäre das Höchste, im Bereiche der Tonkunst einer der hervorragendsten Puncte, möge dieses Werk mit seinen Gefährten fortan mehr und mehr sich verbreiten; schon ist Schumann zu einem Lieblinge der musikalischen Welt geworden; es sollte fortan die Ehrenaufgabe jedes Dirigenten sein, auch diejenigen Schöpfungen, die ihrem äußeren Scheine nach oder aus tiefer liegenden Gründen nicht auf den ersten Schlag in ihrer Gesammtheit Eingang finden können, dennoch mit Ausdauer zu üben, immer wiederholt vorzuführen. Die schließliche Dankbarkeit auch der anfänglich mehr Ueberraschten als Entzückten wird ihn dafür früher oder später sicherlich belohnen!

P. L.

Bücher, Zeitschriften.

Dr. Edmund Schebek, Bericht über die Orchester-Instrumente auf der Pariser Welt-Ausstellung im Jahre 1855. Wien. Aus der K. K. Hof- und Staatsdruckerei.

Ein lesenswerthes und belehrendes Werk, welches Aufschlüsse giebt über den heutigen Zustand des Instrumentalbaues, über die Fort- und Rückschritte der Production im Vergleich mit früheren Erzeugnissen und außerdem interessante Parallelen zieht zwischen den französischen und deutschen Fabrikaten. Der Verfasser fußt mit seinem Werke auf wissenschaftlichem Boden und resultirt sein scharfsinniges Urtheil aus historischen Forschungen, indem er die stufenweise Entwicklung und Verbesserung der Instrumente, zum Theil von den ersten Anfängen ausgehend, beleuchtet und somit eine Kritik ausübt, welche alle Oberflächlichkeit und Einseitigkeit ausschließt und durch strenges Festhalten an objectiver Anschauung mit überzeugender Wahrheit sich dem Leser aufdrängt. Es war in der That eine mühevolle Arbeit, das reiche Material der Pariser Ausstellung zu sichten und zu prüfen, um zu einem unparteiischen und eingehenden Urtheil zu gelangen. Natürlich konnte dabei kein Aussteller übergangen werden und die Registrirung mußte eine durchaus vollständige werden. Der Verfasser beginnt seine Revue mit den Holz-Blasinstrumenten und macht die Bemerkung, daß sich bei der Fabrikation dieser Instrumente ein frisches und rüstiges Streben nicht verkennen läßt, sie nicht nur in Bezug auf Umfang und Reinheit der Scala und bequeme Handhabung den bedeutenden Anforderungen der neueren Tonsetzkunst anzupassen, sondern auch die Kraft und den Wohlklang ihres Tones zu erhöhen. In erster Reihe wird Böhm aus München genannt, an dessen Flöte sich eine neue Epoche in der Geschichte der Blasinstrumente knüpft. Eine ausführliche Mittheilung über die allmälige Entwicklung und Vervollkommnung dieser ebenso wichtigen als interessanten Erfindung liest man mit Vergnügen und Belehrung. Es würde uns hier zu weit führen, von dem Böhm'schen System ein Bild zu geben, die Vorzüge desselben aber scheinen so einleuchtend zu sein, daß bereits viele Meister es in Anwendung bringen. Der Erfinder selbst hat sein System auch bereits auf Oboen und Fagotte angewendet. Die Construction der Klappen erleichtert den Fingersatz und zugleich das Spiel in allen Tonarten, dabei zeichnet sich der Ton seiner Instrumente durch Schönheit, Reinheit und leichte Ansprache aus. Ein Gegenfüßler von Böhm ist der einst so berühmte Tulou, welcher die alte Flöte, auf welcher er so viele Triumphe errungen, mit großer Zähigkeit vertheidigt. Unter den französischen Ausstellern von Holz-Blasinstrumenten wird vor Allen die Firma Triebert & Comp. in Paris gerühmt, welcher man hauptsächlich die Ausbildung der Oboe und des Fagotts verdankt. Buffet in Paris zeichnet sich durch seine Clarinetten aus, welche er zum Theil schon nach Böhm's System verfertigt. — In der Fabrikation der Blech-Blasinstrumente stehen Frankreich und Oesterreich in erster Reihe. Ein interessantes Capitel

des Schebek'schen Werkes. Der Verfasser weist in eingehender Weise auf die wesentlich von einander verschiedene Construction der französischen und österreichischen Instrumente hin, hebt die charakteristischen Merkmale hervor und wägt die Vorzüge und Nachtheile der von einander abweichenden Systeme mit Sachkenntniß ab. Er kommt zu dem Resultat, daß die österreichischen Instrumente den Vorzug verdienen, indem sie sich vor den französischen durch einen starken, langen und ausgiebigen Ton, sowie durch eine möglichst leichte Ansprache, sowol in der Höhe als in der Tiefe, auszeichnen. Ferner findet er bei ihnen eine Beachtung der Eigenthümlichkeit eines jeden Instrumentes, so daß einen runden und vollen Ton diejenigen erhalten, welchen er zukommt, z. B. Flügelhörner, Waldhörner, Baritonsolo-Instrumente, andere wieder einen starken und zugleich schmetternden Ton, wie Trompeten und Posaunen, welche Eigenschaften durch die Mensur und die verschiedene Form der Instrumentenkörper erreicht werden. Der Verfasser sagt: „So lange die französischen Musiker im Vereine mit den Instrumentenmachern sich nicht entschließen, das österreichische System anzunehmen, werden sie bei aller Genauigkeit und Reinheit, welche ihre Musik auszeichnet, nie die Kraft und Fülle, und die reiche und harmonische Klangmischung, wie die österreichischen Militärkapellen, erreichen." — „Es wäre aber sehr verfehlt, zu glauben," fährt er fort, „die österreichischen Instrumentenmacher hätten Nichts mehr zu thun, und ihre Erzeugnisse wären sämmtlich und in jeder Beziehung besser, als die französischen. Auch unter den österreichischen Instrumenten giebt es bei gutem Systeme manche schlechte, während unter den französischen, abgesehen vom Systeme, die meisten sehr gut angefertigt sind und eine sehr reine Stimmung haben." In wie großartigem Maßstabe in Frankreich die Instrumentenfabrikation betrieben wird, ersieht man aus der Angabe, daß Gautrot in Paris jährlich an 20,000 Stück Blech- und Holzblasinstrumente, Trommeln und Geigen verfertigt und daß seine Fabrik an Blechinstrumenten mehr als die Hälfte der österreichischen Gesammterzeugung hervorbringt. Natürlich lieferte Adolf Sax in Paris ein zahlreiches Contingent von Blechinstrumenten der verschiedensten Art, darunter Baßinstrumente von monströsem Umfange, welche wol nur als Curiositäten zu betrachten sind und schwerlich zur Anwendung kommen dürften. Von den österreichischen Ausstellern wird dem Fabrikanten V. F. Cerveny aus Königgrätz die erste Stelle eingeräumt, nicht blos wegen seiner hervorragenden Erfindungen in diesem Fache, sondern hauptsächlich wegen des Verständnisses und Geschickes, das er in der Verbesserung des ganzen Systems der Blechinstrumente beurkundet. Seinen Instrumenten ist eine ausführliche Besprechung gewidmet. Einer Reihe von anderen Namen, größtentheils aus Wien, wird mit Auszeichnung Erwähnung gethan. — Nach einer kurzen Revue über die Schlag-Instrumente (Pauke, Trommel, Becken) geht der Verfasser zu den Bogeninstrumenten über, welche ihm Veranlassung zu einer sehr ausführlichen Abhandlung geben. Er verfolgt hierin das Historische des Geigenbaues und kommt natürlich zu dem Resultat, daß unsere Zeit in dieser Kunst keine Fortschritte gemacht hat und daß die Fabrikanten mit mehr oder minderem Glück bemüht sind, die alten Meister Stradivari, Guarneri, Amati u. s. w. zu copiren. Da die Vollkommenheit der alten italienischen Instrumente unantastbar ist, so muß es auch die Hauptaufgabe der heutigen Fabrikanten sein, ihren vorzeitigen Collegen die Geheimnisse ihrer Kunst abzulauschen. Nur scheint man zur Erreichung dieses Ziels auf falschem Wege zu sein, wie Schebek sehr sachgemäß begründet.

Unbedingt verwerflich wird die Manier der Imitation, wenn sie von dem Streben begleitet ist, den Instrumenten gleich Anfangs die Vorzüge geben zu wollen, welche erst die Frucht eines längeren, fleißigen Spieles sein können, nämlich Weichheit und leichte Ansprache des Tones, wie sie sich an den bereits Jahrhunderte alten italienischen Instrumenten finden. Man sucht dies durch künstliche Präparirung des Holzes und durch schwächere Ausarbeitung der Oberdecke zu erzielen. Anfangs treten die Mängel weniger hervor und der Verfertiger erreicht seine Absicht, wenn er nur das Machwerk an den Mann bringt. Auf die Dauer bewähren sich jedoch solche Instrumente nicht, weil die Decken wegen der durch das künstliche Austrocknen oder Beizen des Holzes oder durch zu dünne Ausarbeitung geschwächten Holzfasern die intensiven Schwingungen nicht aushalten. Sehr beherzigenswerth ist der Wink, welchen der Verfasser den Geigenfabrikanten ertheilt über den einzuschlagenden Weg zur Production schöner Instrumente. Sie müssen eben so vorgehen, wie die noch immer unübertroffenen Meister von Cremona. Man hat lange geglaubt und glaubt es noch jetzt, das Geheimniß derselben sei verloren gegangen. Was den schönen, feurigen und dauerhaften Lack anbelangt, womit sie die Instrumente überzogen, so mag es wahr sein. Im Uebrigen lüftet sich das Geheimniß jedem sachkundigen Instrumentenbauer, sobald er mit Aufmerksamkeit den Bau an gut erhaltenen Werken jener Meister studirt. Wählt er gesundes, trockenes Holz, und baut er das Instrument mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Holzes und auf das Format in allen Theilen des Resonanz-Körpers genau nach einem guten Muster, versteht er überdies dem Balken die angemessene Eintheilung, dem Stimmstocke die nöthige Stärke und Höhe zu geben, so kann er sicher sein, ein vollkommenes Instrument zu Stande zu bringen. Es wird sich gleich Anfangs durch einen schönen, kräftigen, markigen Ton und durch gleichmäßige Ansprache in allen Lagen auszeichnen. Bei angemessener Behandlung werden mit den Jahren auch noch allfällige Rauhheiten verschwinden und der Ton so klar und glänzend hervortreten und so leicht ansprechen, wie es an dem Original selbst der Fall ist. — Der Raum gestattet uns nicht, noch näher auf Schebek's werthvolles Werk einzugehen. Der Verfasser hat, wir wiederholen es, höchst Verdienstliches geleistet und wir empfehlen seine Schrift zunächst den Instrumentenfabrikanten, alsdann aber auch den Musikern von Fach, welche über die Construction der verschiedenen Tonwerkzeuge, über die Gesetze der Akustik u. s. w. nähere Belehrung suchen, zur angelegentlichen Beachtung.

F. W. Markull.

Schumanniana.

Nr. 2*). Schumann und der Großvater.

„Und als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war der Großvater ein Bräutigam."

Recht stattlich muß sich unser Großvater ausgenommen haben in gestickter Weste, goldverbrämtem Rocke, seidenen Strümpfen und Halbhosen, Schuhen mit Silberschnallen, den, Vorsichts halber, in die Scheide eingeleimten Galadegen an der Seite!

„Und sie und sie war eine Braut,
Und sie und sie war eine Braut."

---

*) Als Schumanniana Nr. 1 bitte ich meinen letzten Aufsatz über Schumann's „Paradies und Peri" in Nr. 24 des 52. Bds. dieser Zeitschrift vom 8. Juni d. J. gelten zu lassen.

Wie mag Großvaters Zopf possirlich gewackelt und er selber seine liebe Noth gehabt haben, die Gravität zu bewahren, als ihn die mindestens 15 Jahre jüngere Großmutter mit sich im Kreise herumschwenkte.

Das wird nun wol so seine hundert Jährchen schon her sein. Jetzt tanzen wir Enkel nicht mehr; entweder dampfen wir Galopps oder rasen Polkas, oder wir loschen und latschen Contretänze; Schnallenschuhe und seidene Strümpfe sind uns unbekannte Luxusartikel, unser blasirtes, europamüdes Jahrhundert dichtet (?!) sich ganz andere Tanzverse. „Ach ich bin so müde, ach ich bin so matt, von meiner Krinoline, da geht ein Stückchen ab" ist der Pendant des neunzehnten Jahrhunderts zum Großvatertanz des vorigen.

„Ach, wenn ich nicht gar zu vernünftig wär, —
Ich glaube — — ich würde ein Reactionär."

Es bleibt doch eine allerliebst schelmische, altfränkische Weise, dieser Großvatertanz, und wer sich einmal mit ihm abgegeben hat, den läßt er so leicht nicht wieder los. So ist es dem Romantischsten der Romantiker, Schumann, ergangen; nachdem er in seinen „Papillons" Op. 2 — worunter er aber nicht Tagesfalter, sondern entpuppte Psychen verstand, die ihre Flügel heben —, solch eine kleine Psyche mit dem hausbackenen Papa Rococo zu verbinden versucht hatte (die Kleine riß sich aber wieder los und büßte dabei ein Paar Füßchen ein!), kam ihm der alte Herr nicht wieder aus dem Sinn. Sowie bei ihm von der alten Zeit, von Brautfahrt und Hochzeit die Rede ist, spricht sogleich Großvater sein Wörtchen mit.

So begegnen wir schon in Op. 4, in den Mittelsätzen des vierten und fünften Intermezzos, zwei Anspielungen, die eine wie träumend, die andere fast zornig, und vollends Nr. 6 der Kreisleriana (Op. 16) steckt ganz und gar voll davon.

Im Schlußsatze des Carneval, Op. 9, ziehen die Davidsbündler Florestan und Eusebius gegen ihn zu Felde; das arme „thème du XVIIième siècle" ächzt unter den Streichen von Scha.

Die Impromptus, Op. 5, über ein Thema aus Op. 3 von Klara Wieck sind Schumann's erste Brautwerbung. Natürlich muß hier der Großpapa schmeichelnde (in Nr. 4) und eindringliche Worte (in der Schlußnummer) für ihn einlegen.

Im Faschingsschwank aus Wien (Op. 26 p. 7) wagt der Schalk sogar, sich mit den hohen Ohren der Wiener Polizei zu hutzen. Erst werden die Herren Spitzeln durch den Großvatertanz und den Marlborough (zugleich Scherzotrio aus Franz Schubert's Symphonie!) recht sicher gemacht, dann klingt plötzlich, als müßte es nur so sein, die Marseillaise mitten hinein. Die Spitzeln spitzen die Ohren, schon wollen sie — — — doch halt, es war denn doch wol nicht jener gefährliche Sansculotte, denn da kommt ja schon wieder der Großpapa! Und doch, ihr wohlweisen Herren, doch seid ihr an der Nase herumgeführt; der Schäker wußte recht gut den Marlborough von der Marseillaise zu unterscheiden; ich denuncire euch hiermit die beiden Grenadiere (Op. 49), Hermann und Dorothea (Op. 136) und den armen Peter (Op. 53).

Weniger harmlos ist der Spaß in Op. 40 Nr. 4, fast möchte man es Galgenhumor nennen, daß der „arme Musikant" den Großvatertanz zur Hochzeit seiner eigenen Geliebten aufspielen muß, bis ihm Geige und Herz zerspringen.

In der „Winterszeit" (Album Op. 68, p. 53) sitzen Großpapa und Großmama am warmen Kamin und erzählen den Enkelchen von den vergangenen Tagen.

Und in Op. 39 Nr. 11 heißt es gar: „Es zog eine Hochzeit den Berg entlang", wobei sie natürlich den Großvater sang.

So tritt uns überall, wo wir auch Schumann aufschlagen, Großpapas liebes altes Gesicht entgegen, bald ernst und still, bald freundlich mild und heiter, bald wehmüthig an verflossene Tage uns gemahnend. „Für den, der heimlich lauschet" (Op. 17?), flüstert es aus Blumenkelchen, rauscht es im Waldesdunkel, winkt es aus heimischen Verstecken, huscht es neckisch vorbei!

Noch ganze Seiten könnte ich mit weiteren Belegen füllen, ich begnüge mich aber, zum Schluß noch zu erinnern an Op. 55 Nr. 7 „Und eh' ich's gedacht, war Alles vorbei", Op. 48 Nr. 12 „Es flüstern und sprechen die Blumen", Op. 39 Nr. 4 „Wohl über das Meer und weiter", „Paradies und Peri" Op. 50, p. 38 „Habt einige Blüthen aus Eden zwar noch", „Genoveva" Op. 81 in Siegfrieds Arie p. 111 „Bald blick' ich dich wieder mein Heimathschloß", dann in den Mährchenbildern Op. 113 Nr. 2, und in den Albumblättern Op. 124, Scherzino Nr. 3, wo der schämerige Großvater erst dreimal ansetzt, ehe er „die Großmutter nahm". DAS.

Wiener Briefe.

Opernbericht.

Sie gedenken vielleicht noch meines im letzten Opernberichte gesprochenen Vertretungswortes zugunsten unserer Regie. Selbstverständlich war dies nicht unbedingt, sondern nur beziehungsweise gemeint. Zeigt nämlich die Rollenbesetzungsfrage so empfindliche Lücken, wie dies u. a. bei unserer Bühne der Fall, so behebt sich wol von selbst der weitere Fragepunct nach einem durchweg entsprechenden Repertoire. Durch so widrige Verhältnisse werden selbst die redlichsten Pläne einer Bühnenleitung von Vornherein unmöglich gemacht. Nun wissen Sie aus meinem früheren Briefe, wie spärlich unser Opernhaus mit Heldentenoren bedacht ist. Der treffliche Ander ist zwar wieder genesen, und wirkt auf seine Art ganz rüstig. Ich wiederhole: auf seine Art; denn der leider so Kränkliche muß geschont werden. Er feiert daher oft sehr lange, und seine Ersatzmänner sind — in Ermangelung heimischer Kräfte — ab- und zufahrende Gäste. So im Opernjahre 1859 und 1860 zuerst Grimminger aus Hannover, dann Grill aus München. Mit Wanderern läßt sich aber nicht nach Dictatorenart befehligen. Ebenso mißlich war es bisher um die Sachlage unserer ersten Sängerinnen bestellt. Bis in die erste Hälfte dieses Jahres hinein ging es in dieser Hinsicht noch leidlich. Da ruhte der Schwerpunct unserer großen Oper auf zwei Sängerinnen. Eine derselben, Frau Dustmann, die uns zur großen Freude geblieben, ist eine wahre Künstlernatur. Allein die treffliche Dame war in letzter Zeit genöthigt, ein Zuviel an Sangesfleiß aufzubieten. Dies hat merklich abspannend auf ihr schon von Hause aus nicht starkes Organ gewirkt. So war denn gegen das Ende unseres eben durchlebten Opernjahres an der Darstellungsweise dieser Sängerin wol allerdings der immer gesunde und anregende Kern einer geistvollen musikalisch-dramatischen Auffassung ersichtlich, die Art der Bethätigung so hoher Vorzüge aber ließ — unter dem Drucke der eben berührten widrigen Außenverhältnisse — leider so manchen Wunsch offen. Die zweite Vertreterin unserer großen Oper, Frau Herrmann-Czillag, ist lange vor Ablauf der Saison von uns gegangen, um nicht mehr wiederzukehren. Es ist erklärlich, daß durch diesen verfrühten Austritt eine empfind-

liche Lücke in unserem Opernrepertoire entstanden ist. Wäre nicht durch Zufall ein Gast vom Pesther Theater, Frau Ellinger, unseren Nöthen eben zur rechten Zeit hülfreich beigesprungen, Wiens große Oper wäre geradezu aufgelegen. Ich hörte und sah diese willkommene Nothhelferin vor Allem als Ortrud. Gleich im Vorhinein erkläre ich die Durchführung dieser Rolle für einen Kernwurf in gesanglicher wie mimischer Beziehung. Maßvolles Walten selbst im äußersten Drange wilder Leidenschaft war der springende und rastlos fesselnde Punct ihrer Leistung. Jedenfalls thäte unsere Opernleitung nicht übel daran, eine so strebsame und billigen Kunstansprüchen genügende Kraft, gleich Frau Ellinger, der Wiener Hofbühne bleibend zu gewinnen. Bis jetzt scheint man aber dort oben anderen Sinnes zu sein, denn Frau Ellinger ist als Gast gekommen und geschieden. Andere Partien der abgegangenen Czillag und der überbürdeten Dustmann sind zeitweise einer Anfängerin, Frl. Kraus, anvertraut worden. So u. a. Donna Elvira, Agathe, Alice, Mathilde, ja sogar Elsa und, gleich beim Beginn der Tannhäuser-Vorstellungen, die Venus. Dies nenne ich geradewegs einen unverantwortlich kunstwidrigen Lückenbüßer. Frl. Kraus ist allerdings ein stimmbegabtes und sehr strebsames Talent. Allein ist es denn im musikalischen Drama schon abgethan mit einer ziemlich gelungenen Darstellung des Gesanglichen? Frl. Sulzer, eine mit ziemlich bedeutenden Partien betraute fernere Kraft unserer Opernbühne, ist eine in das Schülerhafte umgesetzte Copie der Czillag. — Zu unseren Hauptvertretern der Männerrollen übergehend, kann ich wol nur drei derselben, Ander, Maierhofer, Hölzl, recht von Herzen loben. Ander ist freilich die in Allem überwiegende, weil vielseitigste Kraft. Maierhofer stellt seinen Mann im Leichthumoresken (Masetto, Fluth, Figaro, Barbarino) wie im ernsten Pathos. Hölzl endlich ist ein ganz ergötzlicher Buffo. Sein van Beet, Baculus, Mozart (im „Schauspieldirector"), kurz alle ins grobkörnig Komische einschlagenden Partien sind wahre Perlen ihrer Art. Alle übrigen Träger des männlichen Opernelementes unserer Hofbühne sind mehr oder minder gute Musiker, doch gebricht ihnen allen der Funke dramatischer Begabung. Ich rechne in diese Classe auch unseren strebsamen und gut musikalischen Bassisten Dr. Schmid. Bei herrlichem Stimmfond betont dieser Sänger immer genau so, wie es der Componist will. Jedem Gefallsüchteln abhold, empfängt man aus seiner gesanglichen Vortragsweise immer treue Daguerreotypen des gegebenen Stoffes.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Seit es unter den darstellenden Künstlern Sitte geworden ist, die ganze freie Zeit, und diese in möglichst ausgedehnter Weise, zu Gastspielen auf fremden Bühnen zu benutzen, läßt sich kaum von einer hervorragenden Größe sagen, daß sie an dem Orte ihres Engagements ausschließlich, oder doch von ihrer vortheilhaftesten Seite bekannt sei. Schon vor geraumer Zeit und bis auf den heutigen Tag ist oft wiederholt auf die großen Nachtheile dieses Gastspiel-Systems neben den wenigen für Künstler und Publicum günstigen Folgen aufmerksam gemacht worden — in der Erleichterung des Verkehrs jedoch, in der einmal erregten Schaulust, in den erhöhten Ansprüchen der Darsteller auf Einnahme an Geld und Ehre liegen zu große Motive zur fortwährenden Ausdehnung dieser Manie, als daß fürs Erste eine Aenderung zu erwarten wäre. Wie wohlthätig dann aber auch neben jenen zahlreichen gastspielenden, halb- oder nur auf äußerlichen Effect gebildeten Sängern die Erscheinung eines Künstlers wirkt, der in festem Wirkungskreise seine Kraft zu concentriren gelernt hat, zeigte am 16. Juli das erste Auftreten des Baritonisten Hrn. Schütky vom Hoftheater zu Stuttgart, als Wolfram von Eschenbach im „Tannhäuser". Hr. Schütky, früher in Hamburg, erst seit einigen Jahren eine Zierde der Stuttgarter Hofbühne, ist kaum außerhalb seines engeren Wirkungskreises bekannt, und seine Kunst verdiente doch, von jedem Freunde dramatischen Gesanges recht eingehend, recht sorgfältig genossen zu werden, denn er ist in Wahrheit ein allseitig vortrefflicher, durch die volle Verwerthung seiner reichen Mittel außerordentlich hervorragender Sänger. Eine Stimme vom größten Umfange, metallreich und doch von höchster Biegsamkeit, ganz ohne jenen so häufigen Ansatz von Fettigkeit des Klanges in der Mittellage, so daß eine deutliche, fein nuancirte Aussprache möglich bleibt; der Vortrag schlicht, aber von einer edlen Gefühlswärme, tief in das Wesen des Charakters dringend; jede Situation wahr, bezeichnend getroffen; die Declamation nicht nur fehlerfrei, sondern auch von einer feinfühligen Accentuation, die jedem Worte, auch wo ein gewichtiges auf schlechten Tacttheil fallen sollte, den dem Sinne angemessenen Nachdruck verleiht; das Spiel endlich von jenem poetischen Hauche beseelt, der vor allen Dingen zeigt, wie der Sänger stets nur auf die Lösung seiner Aufgabe, nicht etwa auf den Beifall der Menge achtet: das sind seine bezeichnenden Sängertugenden; wir haben es also in Schütky mit einem großen Künstler zu thun. Seine Aufnahme war trotz der übermäßigen Hitze eine höchst glänzende und auch die übrigen Mitwirkenden wurden merklich wohlthätig durch den Gast beeinflußt. Vorzüglich war unter ihnen Hr. Wallenreiter als Landgraf. Die noch in voriger Nummer gerühmten Eigenschaften traten in dieser Rolle, deren Pathos dem einfach-gediegenen Wesen dieses Sängers recht wohl ansteht, in das beste Licht. Die Ansprache vor dem Sängerkampfe war ein Meisterstück in Beherrschung der Situation und der Kunst des Vortrags. Von den übrigen Rollen heben wir die lebendig empfundene Elisabeth der Frl. Nachtigal und den zart und warm durchgeführten Walter von der Vogelweide des Hrn. Bernard hervor. Auch Hr. Young als Tannhäuser hatte glückliche Momente. Die ganze Aufführung trug den Reiz der Frische und gehobensten Stimmung.

Rotterdam, 12. Juli 1860. In Ihrer Nr. 2 (6. Juli), die soeben hier eingetroffen, steht unter „Tagesgeschichte" eine Notiz über Hrn. Hardtmuth; dieselbe ist ungenau. — Im Namen des Comité der deutschen Oper zu Rotterdam bitte ich Sie, diese Irrung in der nächsten Nummer zu rectificiren. Die Wahrheit ist, daß das Comité Hrn. Hardtmuth einen Antrag von 5000 fl. (nicht also 8000) gemacht, den er jedoch abgeschlagen (also nicht erhalten) hat. Vielleicht ist für Ihre kleine Zeitung die Mittheilung interessant, daß das Repertoir dieser deutschen Oper ganz deutsch sein wird, und nur Opern von Mozart, Beethoven, Wagner, Spohr, Weber, Marschner, Flotow, Lortzing ꝛc. enthält. Giebt es in Deutschland selbst ein solches Repertoir, rein deutsch?? —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Lind-Goldschmidt ist mit den Ihrigen in Stockholm angelangt, wo sie für längere Zeit ihren Aufenthalt zu nehmen gedenkt.

Frau Louise Kapp-Young hat in London bereits mehrmals mit großem Beifall gesungen. Am 25. Juni gab die Künstlerin selbst ein Concert, am 27. hatte sie die Ehre, in einer Soirée der Königin, gleichzeitig mit Signora Artot und dem Wiener Pianisten Leopold v. Meyer, zu wirken.

In Rastatt ist das Musikcorps der dortigen preuß. Militair-Besatzung durch den königl. Musik-Dir. Wieprecht neu organisirt worden; das Corps hat sodann in Baden-Baden vor dem Kursaal große Anerkennung gefunden.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin veranstaltete Musik-Dir. Wieprecht vor Kurzem ein Concert, in welchem u. a. eine Ouverture zu Shakespeare's „Othello" von Marie Moody großen Beifall fand.

Musikfeste, Aufführungen. Vom 9—11. August wird in Arnheim unter Verhulst' Leitung das siebente Musikfest der niederländischen Gesellschaft „zur Beförderung der Tonkunst" stattfinden. Zur Aufführung gelangen, am ersten Tage: Symphonie in E dur Op. 46 von Verhulst, „Samson" von Händel; am zweiten Tage: Ouverture und Einleitungschor zu Vondel's Trauerspiel: „Lucifer", componirt von Van Eyken, „Loreley" von Hiller, „Elias auf dem Horeb" von Coenen, Mendelssohn's „Lobgesang"; am dritten Tage im Künstlerconcert u. a.: der 84. Psalm von Verhulst und eine Beethoven'sche Symphonie. Die Soli werden gesungen von Mad. S. Offermans-Van Hove aus dem Haag, Mad. A. C. T. Cupper-Alberdingk Thym von Roermonde, den HH. Carl Schneider von Wiesbaden und Ed. Sabbath aus Berlin.

Wie überall, wo eine Aufführung von Engel's „Winfried" stattgefunden, hat dieses Werk vor Kurzem auch in Burg (bei Magdeburg) durchgreifenden Erfolg gehabt. Die Anerkennung war allgemein, ja einstimmig. Ebenso günstig lautet die Nachricht über eine Aufführung in Aschersleben unter Bönicke's Leitung.

Am 8. Juli fand in Neustadt-Eberswalde ein Männergesangfest statt, an dem 40 Vereine mit etwa 1000 Sängern theilnahmen.

Neue und neueinstudirte Opern. „Orpheus in der Hölle" hat in Berlin einen Erfolg erlebt, der sogar noch weit über den der „Maschinenbauer" hinausgeht. Bis zum 9. Juli war die Burleske bereits 16mal gegeben worden und immer noch ist der Andrang unvermindert.

Unter den italienischen Opern-Componisten herrscht dem „Trovatore" zufolge augenblicklich eine wahrhaft ängstigende Thätigkeit. So hat Pari für die Mailänder Scala eine Oper, Petrella eine komische und eine ernste, Bilani für Turin eine, Graffigna ebenfalls eine halb seriöse Oper fertig. Und Alles natürlich Meisterwerke!

Von Auber und Scribe wird in Paris eine neue Oper: „Le Sérail en gaieté" erwartet.
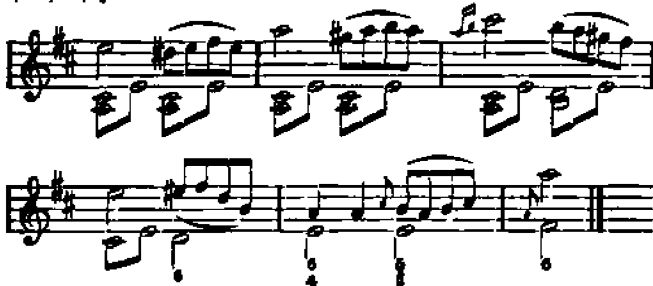
In Weimar soll für nächste Saison Chelard's „Macbeth" neu einstudirt werden.

Literarische Notizen. Bei Schuberth & Comp. in Leipzig ist soeben die fünfte verbesserte und stark vermehrte Auflage des „Musikalischen Handbuches" von J. Schuberth erschienen. Es enthält bekanntlich das Wichtigste aus der Elementar-Musikwissenschaft, die Biographien berühmter Componisten, Virtuosen, musikalischer Schriftsteller, Dilettanten 2c. und Erklärung aller in der Composition vorkommenden Fremdwörter und zeichnet sich in der vorliegenden Ausgabe noch besonders durch einsichtsvolle Würdigung der neuesten Bestrebungen aus.

Soeben ist von Lobe's Compositionslehre der dritte Band erschienen. Er umfaßt die Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Contrapuncte „in neuer und einfacher Darstellung, mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht."
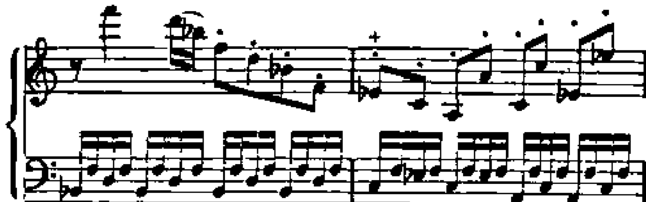
Vermischtes.
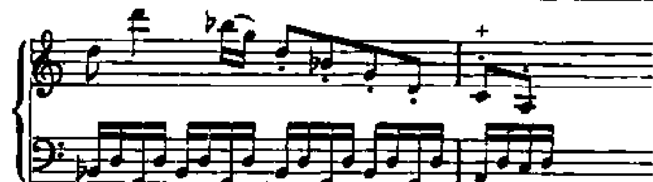
Der kürzlich verstorbene L. Böhner liebte es, zu erwähnen, daß C. M. v. Weber eine der Haupt-Melodien des „Freischütz" aus seinem — Böhner's — Clavier-Concerte Op. 8 entlehnt habe. Da C. M. v. Weber sich nicht mehr über die Sache äußern kann, so muß es Jedem überlassen bleiben, mit sich über die Stammverwandtschaft beider Melodien ins Reine zu kommen, zu welchem Ende wir jene Böhner's hierher setzen:
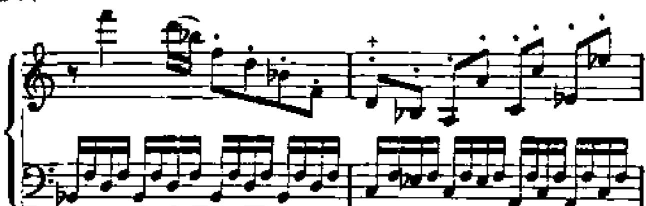


Die buchstäbliche Uebereinstimmung der drei ersten Tacte läßt sich eben so wenig in Abrede stellen, als die Möglichkeit, daß sie eine rein zufällige sei, hinwegzustreiten ist. Hat doch auch Mozart's „La ci darem la mano" in dem A dur-Terzett der „Schöpfung" einen Wiederklang gefunden! Damit könnte man die Sache auf sich beruhen lassen, wenn sie nicht neuerdings eine andere Wendung zu Ungunsten Weber's zu nehmen drohte. In dem von Hrn. Richard Zeune bei E. Mecklenburg in Berlin herausgegebenen antiquarischen Verzeichniß Nr. X steht nämlich auf der 12. Seite unter Nr. 430 bei dem erwähnten Concerte folgende Bemerkung: „Bekanntlich entlehnte C. M. v. Weber aus dieser Composition des genialen Böhner Thema's für seinen Freischütz." Damit würde die Vermuthung auf Zufälligkeit oder unbewußten Gebrauch ziemlich wegfallen, da für die Annahme, daß der Genius den beiden Meistern bei denselben Werken mehrere übereinstimmende „Themas" eingehaucht habe, wenig Wahrscheinlichkeit vorhanden ist. Es käme also nur noch darauf an, von Hrn. Zeune jene „Themas", auf welche sich seine Bemerkung stützt, zu erfahren, um über die Ausdehnung des Eigenthumsrechts Böhner's am „Freischütz" ins Klare zu kommen. R.
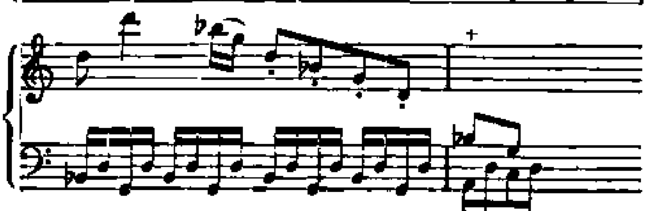
Zu den Ausgaben der Beethoven'schen Claviersonaten. In der bei Weinholtz in Braunschweig ohne Angabe eines Redacteurs erschienenen Sammlung Beethoven'scher Claviersonaten finden sich, den älteren Ausgaben gegenüber, verschiedene Abänderungen. Wo diese sich auf die Benutzung der jetzt erweiterten Claviatur erstrecken, läßt sich Nichts sagen, so lange sie mit dem richtigen Sinn gemacht sind. Wenn aber dagegen der ungenannte Redacteur Noten ändert, die bisher als richtige gegolten haben, so muß man sich einen Nachweis dessen ausbitten, wodurch er sich dazu berechtigt fühlte. Eine solche Aufklärung erbitten wir uns über folgende, der D dur-Sonate Op. 10 entnommene Stelle:





welche Beethoven nach den früheren uns bekannten Ausgaben so geschrieben:





Solche „Verbesserungen" können leicht an jenen musikalischen Ballhorn erinnern, der in der Ouverture zu „Oberon" dem Solo-Einsatze des ersten Horns ein zweites hinzufügte, der besseren Fülle wegen. R.

Die „Niederrheinische Musikzeitung" brachte kürzlich das Vorwort zu Fétis' „Histoire universelle de la Musique etc." Es heißt darin u. a., daß ein innerer Fortschritt, eine Entwicklung auf allen Geistesgebieten möglich, ja bedingt, in der Musik aber durchaus unzuläßig sei! Man traut seinen Augen kaum; was für Gründe würde der Verf. für seine mehr als sonderbare Behauptung beibringen können — im Verlaufe des Vorworts finden sich zwar manche treffende Ansichten über die heutigen Musikzustände, von einem Nachweise, warum der Musik allein vorenthalten bleiben soll, was überall sonst erstes Lebensprincip, ist nicht entfernt die Rede.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Adolf Klauwell, Op. 32. Goldnes Melodienalbum für die Jugend. Sammlung der vorzüglichsten Lieder, Opern- und Tanz-Melodien für das Pianoforte componirt und arrangirt. Leipzig, C. F. Kahnt. Band III. Pr. 1 Thlr. 6 Ngr. (Ein einzelnes Heft, deren je sechs einen Band bilden, 10 Ngr.

Adolf Klauwell reicht der clavierspielenden Jugend in seinem „Goldnen Melodienalbum" ein reichhaltiges Uebungsmaterial dar, das nach Absolvirung der ersten Anläufe in technischen Studien musikalisch anregend wirken, und Anfängern wie vorgeschritteneren Schülern zur Freude und Erholung dienen wird. Die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Tonstücke, durch schmucke Mannigfaltigkeit sich auszeichnend, ist weniger nach pädagogisch-methodischen Grundsätzen erfolgt, als vielmehr — im Sinne eines ährenlesenden Sammelwerkes — durch ästhetische Rücksichten, daher auch alles Triviale ausschließend, geleitet worden. Altes und Neues, allgemein und weniger Bekanntes, Vieles, was dem Musikfreunde seit den Tagen der eigenen Kindheit lieblich in den Ohren summt: das hat der Herausgeber mit anerkennenswerthem Fleiße in sachgemäßer Bearbeitung, gegen die wir nur einige geringfügige Ausstellungen zu machen hätten, zusammengestellt und gewunden zu einem reichen Blumenkranze, verschiedenartig an Farbe und Duft. Weiterstrebende Schüler jedoch neben ihren eigentlichen Clavierübungen nur Stücke aus dem „Melodienalbum" spielen zu lassen, würde sie musikalisch verweichlichen und vereinseitigen; daher dürfen — mindestens beim geregelten Unterrichte — Tonstücke, ernst und streng nach Form und Gehalt, durch die ewig heiteren Lied- und Tanzweisen nicht gänzlich verdrängt werden. Das Gefühlsleben hat seine herben, dunkeln Seiten, die durch die musikalische Kunst zur Darstellung kommen, und darum schon in den jugendlichen Kunstjüngern bildend angeregt und mindestens zum dämmernden Bewußtsein gebracht werden sollen. Sollte das „Melodienalbum" eine Fortsetzung erfahren, so wollen wir den Wunsch nicht zurückhalten, der Componist möge einen folgenden Band — für die reifere Jugend bestimmt — mit einer Aehrenlese unserer classischen Meister bedenken. Abgeschlossene kleinere Episoden aus größeren Werken: Sonaten, Symphonien u. drgl. würden reiche Ausbeute gewähren und das Werk gewissermaßen zu einem künstlerisch gesteigerten Abschluß bringen. Andeutungsweise sei schließlich noch bemerkt, daß Compositionen älterer Meister (z. B. Haydn'sche Menuetten, kürzere Andante's u. drgl.) mit einem reicheren, moderneren Claviersatze auszustatten sein dürften. G. R.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

C. Triest, Op. 20. Deutsche Idyllen für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Lief. I. Nr. 1—4. Pr. 15 Ngr. Lief. II. Nr. 5—8. Pr. 15 Ngr.

Wir haben es hier mit einem Componisten zu thun, der von vorn herein unser Interesse beansprucht, da er nach poetischen Vorlagen gestaltet und seinen Compositionen charakteristischen Ausdruck zu geben bemüht ist, ein Bestreben, das jederzeit Anerkennung verdient und im vorliegenden Werke meist mit gutem Erfolge belohnt ist, obschon die gewählten recht poetisch klingenden Ueberschriften, welche uns den Schlüssel zum Verständniß an die Hand geben sollen, nicht immer zutreffend erscheinen; eine Wahrnehmung, die keineswegs als Tadel ausgesprochen werden soll. Diese Ueberschriften lauten: „Frühlingslaunen. Schilflied. Im Kruge. Im Wald. Im Felde. Rast. Die Erwartung. Nachtwind. Unter den dunklen Linden." Die Musik an sich empfiehlt sich durch ansprechende Klarheit des Ausdrucks und gesunde Empfindung, die sich weder auf die Seitenpfade überschwänglicher Sentimentalität, noch in die Abgrundstiefen der Forcirtheit verirrt, und nur einmal „Im Kruge" (Nr. 3) zu einer allzu realen Abschilderung prosaischer Wirklichkeit sich herabläßt, wo die Gefahr, ins Triviale zu verfallen, den Componisten wirklich erreicht hat. Obwol der gedankliche Inhalt der „Deutschen Idyllen" ein nur bescheidener ist, so weiß der Componist den einzelnen Pièçen dennoch einen günstigen Eindruck zu sichern, indem er seine Tongemälde — um sie vor verwässernder Breite zu schützen — in einen nur engen Rahmen faßt und damit eine gewisse künstlerische Oekonomie handhabt, die zu loben ist. Seine solide musikalische Bildung bethätigt der Componist außerdem durch einen guten, mitunter reichen Claviersatz, der sich Spielern von einiger Gewandtheit durch leichte Ausführbarkeit besonders empfiehlt. Einiger kleiner Ausstellungen sei hierbei noch gedacht: in Nr. 2 Tact 33 hätte der Octavengang in den äußeren Stimmen, als ungerechtfertigt und unschön klingend, vermieden werden sollen; in Nr. 3 Tact 13 und 14 ist das e in der oberen Mittelstimme in dis zu verwandeln. Sonst haben uns die „Deutschen Idyllen" von C. Triest fast durchgängig angesprochen. Wir wünschen ihnen Beachtung in weiteren Kreisen.

L. Fleischer, Künstler-Album für Pianisten. Prag, J. Schalek. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

„Wer Vieles bringt, wird Jedem Etwas bringen. Ein Jeder sucht sich dann das Seine aus." Dieses Dichterwort dürfte auf vorangezeigtes „Album" Anwendung erleiden. Zwölf Componisten zum größeren Theile von bewährtem Klange haben Gaben beigesteuert. Der Inhalt ist folgender: 1) A. W. Ambros, Op. 10. Libelle, Concert-Etude. 2) J. A. Bergmann, Op. 8. Volkslied. 3) Alex. Dreyschock, Etude. 4) Wilhelm Graf, Op. 33. Impromptu-Valse. 5) J. F. Kittl, Op. 53. Nocturne. 6) Richard Löffler, Op. 66. Une Ballade serbe. 7) Ign. Moscheles, Pastorale im Orgelstyle. 8) Fr. Pivoda, Op. 31. Capriccio. 9) Fr. Schimak, Op. 16. Zwei Sonetten: 1. Sehnsucht. 2. Der entschwundene Traum. 10) Julius Schulhoff, Impromptu-Lyrique. 11) W. H. Veit, Op. 50. Idylle. 12) Edm. Winterle, Op. 51. Valse et Galop. Die meisten der Compositionen sind von nicht unerheblicher Schwierigkeit und verlangen geübte Spieler, dagegen sind sie wiederum lohnend durch zum Theil ansprechenden, zum Theil gediegenen Inhalt. Das Werk ist brillant ausgestattet, dem Reichsgrafen von Waldstein, Protector des Tonkünstlervereins in Prag, gewidmet, und die Ertragshälfte für die Prager „Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Versorgungs-Anstalt" bestimmt. G. R.

Von dem Hallberger'schen „Salon" liegen uns das 1., 2., 4., 5. und 6. Heft des laufenden Jahrganges vor. Die Sammlung bringt bekanntlich jährlich 12 Hefte von Original-Compositionen für Pianoforte, die zusammen einen Band à 3 Thlr. bilden. In den vorliegenden befinden sich u. a. Compositionen von Moscheles, Hiller, Krüger, Benedict, Hornstein, die neben den Beiträgen weniger bekannter Componisten immerhin eine empfehlenswerthe Reihe gefälliger Salonstücke bilden. — In demselben Verlage (Ed. Hallberger in Stuttgart) erscheint auch die höchst wohlfeile Pracht-Ausgabe der „Classiker" Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, deren wir noch kürzlich erwähnten. Neuerdings sind erschienen: von Beethoven die Sonaten Op. 22 (B dur), dritte Auflage, Op. 26 (As dur) und Op. 27 Nr. 1 (Es dur), dritte Auflage; von Clementi die Sonaten Nr. 1 und 2 (C und G dur), letztere in dritter Auflage; von Haydn ebenfalls die Sonaten Nr. 1 und 2 (D dur und Cis moll), letztere in dritter Auflage; von Mozart die dritte Sonate in D dur.

Concertmusik.

Für Pianoforte.

Freiherr Hilarius v. Siegroth, Capriccio. Concertstück für das Pianoforte. Berlin und Posen, Bote & Bock. Pr. 22½ Ngr.

Diese Composition, nicht ohne Schwierigkeit in der Ausführung und nur gewandten Spielern zugänglich, hat recht hübsche Claviereffecte und wird bei fertigem Vortrage einen günstigen Eindruck machen. Die verarbeiteten Gedanken sind nicht bedeutend; das angewandte Figurenwerk ist nicht neu, aber immer handgerecht. Der Componist scheint auf diese Arbeit besonderen Fleiß verwendet zu haben, wenn die sich drängende Menge von Vortragsbezeichnungen einen Maßstab der Beurtheilung nach dieser Seite hin abzugeben im Stande ist. G. R.

Musik
heim ur
dischen
Auff
vo

esangvereine.

eistlicher Lieder für gemischten
Barth und J. J. Schäublin.
Buchh. 1860. 8. 140 S.

ria für gemischten Chor mit
larinetten, 2 Fagotten und
oder Physharmonica). Ber-
Part. 1 Thlr. 5 Ngr., der vier
en 5 Ngr., der Orch.-St. 12½ Ngr.

H. M. Schletterer, Op. 39. Sechs Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Part. und Stimmen 25 Ngr.

Rudolf Radecke, Op. 5. „An die Tonkunst." Lied für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Berlin, T. Trautwein. Pr. Part. 5 Ngr., Stimmen 5 Ngr.

Erstgenannte Sammlung geistlicher Lieder will die beim Gottesdienste gebräuchlichen Gesangbücher ergänzen, und namentlich solche Lieder bringen, welche ihrer complicirteren Form wegen für den Gemeindegesang sich weniger eignen, rhythmisch reicher ausgestattet sind oder schon in das Gebiet des Figuralgesanges schlagen. Die Auswahl (80 Lieder) berücksichtigt alle Epochen der Musikgeschichte bis auf die neueste Zeit; der vierstimmige Satz ist allenthalben gefällig und der stoffliche Inhalt verbreitet sich über alle Gebiete des geistlichen Empfindens und Bedürfens. — Das Reinecke'sche Ave Maria, mit dem wir die Reihe der Original-Compositionen beginnen, gefällt uns sehr. Es liegt eine eigenthümlich elegische, keineswegs jedoch weichliche Stimmung über diesem kurzgefaßten Tonstück, die Instrumente sind mit großem Feingefühl verwendet, die harmonische Seite ist von einer nicht sehr reichen Ausstattung, aber jede Stimme gefällig behandelt und das Ensemble mannigfach gegliedert und frisch ansprechend. — Schletterer repräsentirt in seinen sechs Chorgesängen jene naive Empfindung, die in den engsten Grenzen befriedigt und erfreut, ohne irgendwie charakteristisch zu werden und somit der Kritik das Wort zu gönnen. Unter den einzelnen Nummern: „Weihnacht, Zum Jahresschlusse, Ostern, Morgenlied, Frau Nachtigall, Das Schifflein" geben wir der ersten entschieden den Vorzug, es spricht sich darin ein schlichtes, aber herzliches, tiefes Gemüth aus. — Rudolf Radecke ist nicht ohne munteren Sinn in seinem Liede „An die Tonkunst", aber dieses Hüpfen und Jubiliren will uns doch nicht ganz zum Gegenstande passen; der Vocalsatz ist außerdem zu sehr instrumental gedacht, die rhythmische Bewegung bis zum schnell eintretenden Schlusse durchweg monoton.

Für Männerstimmen.

F. W. Markull, Op. 40. Deutsche Sängerlust. Sechs Gedichte von Hoffmann v. Fallersleben und L. Uhland für vierstimmigen Männerchor. Zwei Hefte. Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 1. Heft: Part. und Stimmen 15 Ngr. 2. Heft desgl. 1 Thlr.

Diese sechs Männerchöre sind von großer Frische und Abwechslung in Melodie, harmonischer Wechselbeziehung der Stimmen, und namentlich auch von bedeutender Technik im Chorsatze. Die meisten tragen freilich den gebräuchlichen Typus der Männergesang-Compositionen mehr als wünschenswerth zur Schau, namentlich das „Tanzlied", dagegen verdient „Die Frühlingslaube" das Lob inniger Empfindung und eines gewählten musikalischen Ausdrucks. P. L.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Robert Volkmann, Op. 32. Drei Lieder für eine Tenorstimme. Pesth, G. Heckenast. Pr. 20 Ngr.

Wilhelm Taubert, Op. 124. Klänge aus der Kinderwelt. VII. Heft (Nr. 73—84): 12 Lieder. Berlin, T. Trautwein. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Robert Radecke, Op. 22. Vier Lieder. Berlin, T. Trautwein. Pr. 20 Ngr.

B. Tours jr., Op. 3. Sechs Gedichte. Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 1 fl. 50 Cts.

R. Albert Fäsy, „Sehnsucht." Lied für Bariton. Dresden, Brauer. Pr. 20 Ngr.

Volkmann's Gesänge theilen mit den Schumann'schen manchen Zug, im guten wie zu Zeiten auch in minder erfreulichem Sinne. Sie sind von einer tiefen Empfindung, nicht selten von treffender Wahrheit des Ausdrucks; aber sie stehen den Schumann'schen nach in Bezug auf quellende Erfindung, auf die Größe und die Wucht der Leidenschaft; wo Schumann durch Farbenpracht seiner melodischen Gedanken hinreißt, ergeht sich Volkmann in einer nicht selten den Eindruck des Gezwungenen machenden Arbeit, die den Charakter der Instrumentalmusik auf Kosten des Gesanglichen festhält. Volkmann wird nirgendwo gewöhnlich, aber er verfehlt nicht selten die unmittelbare Wirkung, weil er — gewollt oder weil es seine natürliche Anlage nicht anders zuläßt — zu sehr über seine Gefühle reflectirt. Zu den gemeinsamen Mängeln aber rechnen wir vor Allem die Bevorzugung des Melodischen mit Hintansetzung declamatorischer Ungezwungenheit, nur daß bei Volkmann, dem die Erfindung weit geringer zuströmt, jene kleinen Sünden noch weit mehr auffallen. Das vorliegende Heft enthält: „Ruhe in der Geliebten" von Freiligrath, „Holdes Grab" von Sallet, „Und gestern Noth" von Geibel — wir geben der ersten Nummer als der reichsterfundenen und ungezwungensten den Vorzug. — Die zwölf neuen Kinderlieder von Taubert reihen sich ihren weitverbreiteten älteren Geschwistern nicht unwürdig an; hier und da ist an die Stelle der natürlichen Anmuth, die man bei Kindern vor allen Dingen erwartet, etwas unkindliche Coquetterie mit rhythmischen Effecten, leere Spielerei in Verzierungen und Nachahmungen der Naturlaute getreten. Doch bleibt immerhin des Gesunden und Ansprechenden genug. — Wenig Rühmliches ist von Robert Radecke's vier Liedern zu sagen; sie sind gewöhnlich, wo sie sich in kleinem geistigen Bezirke bewegen, und werden geschraubt, wo sie sich an schwierigere Gegenstände wagen. — Deutliche Anzeichen eines Talentes, das nur noch nicht im Besitze der ausführenden Mittel ist, zeigen sich in den Tours'schen Liedern. Manches darin ist von großer Schönheit und in keiner einzigen Nummer läßt sich eine entschiedene Begabung verkennen, nur waltet eine gewisse Unklarheit vor, etwas Zerrissenes in der Composition, was den Eindruck abschwächt oder verwischt. Am gelungensten, weil am einheitlichsten, sind jedenfalls die beiden letzten, dem Umfange nach kleinsten Lieder: „Hör' ich das Liedchen klingen" von Heine und „Stiller Abschied" von Dingelstedt. — „Sehnsucht" von Fäsy hat sich das hohe Ziel gesteckt: einen beschreibenden und betrachtenden Schiller'schen Text in Musik zu setzen. Wir dürfen nicht zugestehen, daß dieses Ziel erreicht sei, müssen vielmehr dem Componisten den Rath ertheilen, in späteren Fällen sich seine Ziele, den Mitteln angemessen, so niedrig wie möglich zu stecken.

Duetten, Terzetten 2c.

Richard Wüerst, Op. 32. Zwei zweistimmige Lieder für Sopran und Alt. Berlin, T. Trautwein. Pr. 12½ Ngr.

„Nach diesen trüben Tagen" von Eichendorff und Lied aus „Hans Heidekuckuk" von Otto Roquette bilden den Inhalt dieses Heftes. Beide Duetten sind technisch sehr leicht ausführbar, von gefälligem Charakter, anspruchslos in jeder Beziehung, aber nicht ohne Wärme der Stimmung. P. L.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Friedrich Baumfelder, Op. 27. „Heimathsgruß". Clavierstück. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 12 Ngr.

L. Rebbeling, Op. 4. Gondellied für Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 7½ Ngr.

Joh. B. H. Bremer, Op. 11. *Rondo Capriccioso* pour Piano. Propriété de l'Auteur. Rotterdam, de Vletter. Pr. (?)

P. Hertel, Op. 38. *Trois Morceaux de Salon* pour le Piano. Nr. 1. Styrienne. 15 Ngr. Nr. 2. Bolero. 17½ Ngr. Nr. 3. Mazurka Caprice. 15 Ngr. Berlin, Trautwein.

————, Op. 39. *Valse brillante* pour Piano. Ebendas. Pr. 17½ Ngr.

Was bereits von früher in d. Bl. besprochenen Compositionen Baumfelder's gesagt worden ist, das läßt sich auch bei dem vorlie-

genden Op. 27 wiederholen: das Stück ist wohlklingend, abgerundet, von sauberer Arbeit, aber ohne irgend welche Tiefe des Inhaltes, fast süßlich und ein wenig langweilig. Trotz dieser Ausstellungen werden sich Freunde einer leichten und anmuthigen Unterhaltung daran ergötzen. — Das „Gondellied" von Rebbeling, Ges dur, Allegro vivo, achtunddreißig Tacte lang, läßt uns bei seinem sternschnuppenartigen Vorübergleiten und bei dem Mangel aller Ausführung zu keiner fixirten Stimmung kommen. Da uns von des Verfassers übrigen Arbeiten Nichts weiter zu Händen gekommen, so wollen wir ein bestimmteres Urtheil über denselben einer späteren Zeit aufbehalten. — In gleicher Lage befinden wir uns dem Componisten Bremer gegenüber. Das von seiner Composition uns vorliegende Rondo Capriccioso, ohne hervorstechende Eigenthümlichkeiten, ein bewegliches, heitergelauntes Clavierstück, das dem Spieler wegen des Verständnisses und der geistig-ästhetischen Reproduction nicht eben Kopfweh verursachen wird, könnte beim Unterricht etwa neben Heller's Etuden (der schwierigeren Kategorie) verwendet werden. — Die Compositionen von P. Hertel werden ihren Zweck, in leichter und anmuthiger Weise zu unterhalten, vollständig erreichen, da sie in der Ausführung nur geringe Schwierigkeiten bieten und wirklich gefälliger Art sind. Daß sie in ernsterer Weise nicht gewichtigeren Kunstzwecken dienen, darf man diesen Arbeiten, die sich selbst als für den „Salon" geschrieben ankündigen, nicht zum Vorwurfe machen, so lange man dieser Musikgattung überhaupt die Existenzberechtigung nicht streitig machen kann. Sie verrathen übrigens eine schreibselige, gewandte Hand, treten auf mit Sicherheit und einem gewissen fertigen Wesen, das — als persönliche Eigenschaft — uns im gesellschaftlichen Verkehr für manchen Menschen einnehmen kann. Doch möchte uns fast bedünken, als könnte P. Hertel seichter Verflachung und gänzlicher Inhaltlosigkeit verfallen, wenn er sich selbst nicht höhere Kunstziele steckt, sondern immer sich damit begnügt, in anmuthiger Weise nur leichthin zu unterhalten.

H. A. Wollenhaupt, Op. 46. *Il Trovatore* de *Verdi*. Illustrations pour Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 25 Ngr.

H. A. Wollenhaupt, Op. 49. Ein süßer Blick. Salon-Polka für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 50. Trinklied aus der Oper: „Lucrezia Borgia" von Donizetti. Illustration für das Pianoforte. Ebendas. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Die Illustrationen zu Verdi's Trovatore (Op. 46) und zum Trinklied aus „Lucrezia Borgia" (Op. 50) sind im brillanten Styl geschrieben, fordern geübte Hände und werden im Salon auf ein dankbares Publicum mit Gewißheit rechnen können. Von besonders gefälliger Art ist die „Salon-Polka" (Op. 49), die, in der Ausführung nicht minder brillant gehalten, doch bei Weitem weniger Schwierigkeiten darbietet und aus diesem Grunde einer weiten Verbreitung fähig ist. Die Verlagshandlung hat es bei diesen Werken nicht an einer sehr gefälligen äußeren Ausstattung fehlen lassen. G. R.

Folgende Piècen für Pianoforte zu zwei Händen fassen wir zusammen, da sie mehr oder minder den Charakter des Leichtgefälligen, für weitere Kreise Ansprechenden theilen und darum keines für sich besonders die Einzelbesprechung beanspruchen dürfte: Carl Stichling, Op. 5. Zwei Lieder ohne Worte. Langensalza, J. W Klinghammer. Pr. 10 Ngr. Carl Hellmund, Op. 1. Sieben Variationen mit Finale über ein Originalthema. Ebendas. François Kavan, Op. 18. „La consolation." Notturno. Prag, Christoph & Kuhé. Pr. 10 Ngr. Henri Plumhof, Op. 1. Quatre morceaux de salon. Cassel, C. Luckhardt. Pr. 20 Ngr. Franz Coenen, Op. 18. Poésie (la mélancolie). Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 70 C. — In Etudenform gehalten, für gereiftere Schüler empfehlenswerth ist Ch. Mayer's Op. 128. „Souvenir de Naples", en forme de Tarantelle. Für Pianoforte zu vier Händen arrangirt von F. G. Jansen. Cassel, C. Luckhardt. Pr. 20 Ngr.

Intelligenz-Blatt.

Pianoforte zu vier Händen.

Weber, C. M. v., Op. 65. Aufforderung zum Tanz. Brill. Rondo, arr. von *P. Horr*. 20 Sgr.

Pianoforte solo.

André, Jul., Beliebte Stücke aus *Mozart's* Don Juan (ohne Text). Heft II. 25 Sgr.

Cramer, H., Potpourris Nr. 95. *Lortzing*, Wildschütz. 20 Sgr. Nr. 98. *Verdi*, Il Trovatore (zweites Potp.). 25 Sgr.

———, Op. 151. 12 deutsche Volksl. in Form leichter Phantasien. Nr. 1. Es kann ja nicht immer so bleiben. Nr. 2. Lorelei. Nr. 3. Tyroler u. s. Kind. Nr. 4. Du, du liegst mir am Herzen. Nr. 5. Gretelein, von *Kücken*. Nr. 6. Mädele, ruck, ruck. à 10 Sgr.

Daase, R., Op. 95. Reconvalescence. Romance. (As d.). 5 Sgr.

Egghard, J., Op. 77. La Sirène. Morc. de genre. (As d.) 10 Sgr.

Kuhe, G., Op. 64. In terra sola, Transcription brill. 13 Sgr.

———, Op. 65. Fantaisie sur l'Opéra: Dinorah. 17 Sgr.

Ruoff, A., Op. 5. Souvenir de la mer. Morc. élég. 8 Sgr.

Sienold, Ch., Op 14. Galop (Es dur). 15 Sgr.

Voss, Ch., Op. 253. 2 Transcriptions sur Moïse de *Rossini*. Nr. 2. Mi manca la voce. 15 Sgr.

———, Op. 265. Morceaux de Salon. Nr. 1. Miserère de Trovatore. Nr. 2. O dites lui, Romance. à 13 Sgr.

Wachtmann, Ch., Op. 10. Fleurs d'Opéras. Petites Fant. faciles et instr. Nr. 1. Rigoletto de *Verdi*. Nr. 2. Trovatore de *Verdi*. 13 Sgr.

Gesang-Musik.

Abt, Fr., Op. 177. 5 Lieder für 1 Sgst. m. Pfte. cpl. 17 Sgr. Einzeln: Nr. 1. Liebestrost. Nr. 2. Ob dir's von Herzen kam. Nr. 3. Eine liebe treue Seele. Nr. 4. Die Augen geh'n mir über. Nr. 5. In's Herz hinein. à 5 Sgr.

Aurora, Gesänge mit Pfte. aus Opern, Oratorien etc. Aus L'Oca del Cairo von *Mozart*: Nr. 70. Duett für Sopran u. Bass: So macht man es. 15 Sgr. Nr. 71. Arie f. Sopr.: Wenn hier etwa verstecket. 10 Sgr. Nr. 72. Arie f. Barit.: Jede Minute. 8 Sgr. Nr. 73. Duett f. Sopr. u. B.: Hör'! mir kommt. 13 Sgr. Nr. 74. Quartett f. 2 Sopr., 2 Ten.: Lasst ihr Götter. (Alle deutsch. und ital. Text.) 25 Sgr.

Becker, V. E., Aus Op. 31. Nr. 2. einzeln „Zum Wald" für 4 Männerstimmen. 12 Sgr.

Genée, R., Op. 32. 2 Lieder f. 2 Singst. (Mezzo-Spr. u. Alt od. Barit. u. Bass.) m. Pfte. Ahnungsvoll beschleicht's die Seele! — Ob ich dich jemals wiederseh'? cpl. 15 Sgr.

Goltermann, G., Op. 32. 6 Gesänge f. Mezzo-Spr. od. Barit. m. Pf. einzeln Nr. 1. Nach u. nach. 5 Sgr. Nr. 2. Aus d. Liedersp.: Ehen werden im Himmel geschl. 5 Sgr. Nr. 3. Ich sehe dich etc. 8 Sgr. Nr. 4. A. d. Liebesfrühling. 5 Sgr. Nr. 5. Meine Lieder. 8 Sgr. Nr. 6. Der Schatz im H. 5 Sgr.

Kunz, Ed., Op. 14. Der Sänger in der Ferne für Barit. mit obl. Horn in F, V. od. Vll. u. Pftebegl. 18 Sgr.

Marschner, H., Op. 191. 6 Lieder mit Pfte. Heft I. Hüte dich, Ich weiss zwei Blümchen, Bezaubert. 15 Sgr. Heft II. Wandern, Und weil's nun etc., Du bist meine Liebe. 22 Sgr.

Mozart, W. A., Terzett „Mi lagnero" für 2 Sopr. u. Bass (m. 2 Clar. u. Bassethorn). Cl.-A. u. St. 15 Sgr.

Pauer, E., Op. 49. Non v'é Rosa senza spina. Felice notte Marietta, 2 Lieder m. Pf. (deutsch u. engl.) 15 Sgr.

Volkslieder, illustrirte (deutsch u. engl.), f. 1 St. m. Pf. Nr. 14. Mutterseelen allein. 8 Sgr.

Venzano, L., gr. Valse, Orchesterbegl. z. Sgst. 1 Thlr. 25 Sgr.

Verschiedenes.

André, Jul., Op. 21. 12 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. 20 Sgr.

(Mit Bewilligung des Herrn *C. Haslinger* in Wien.)

Busch, J. G., Potpourris u. s. w. für 2 Clarinetten. Nr. 6. Freischütz von *Weber*. 20 Sgr.

Rösel, Rich., Melodienkranz, Potpourri f. Zither. 10 Sgr.

Süssmann, Ph., Melodienbuch. Samml. bel. Melodien für 1 Guit. Heft 4. 15 Sgr.

Venzano, L., Grande Valse, arrang. für grosses Orchester (ohne Gesang). 1 Thlr. 25 Sgr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

Boyneburgk, Fr. v., Shakspeare's Lieder, deutsch mit engl. Text nach dem Original, für 1 Singst. m. Pf. Heft I. N. A. Zinnstich. 25 Sgr.

Hesse, Ad., Op. 28. Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentl. Gottesdienste. N. Ausg. 15 Sgr.

Müller, J. J., Op. 20. Potpourri p. Flûte, Vl. (ou Alto) et Guit. sur Guill. Tell de *Rossini*. 22 Sgr.

Pleyel, J., Op. 69. 3 grands Duos pour Violon et Alto. N. Ausg. 1 Thlr. 4 Sgr.

Sammlung v. gesangreichen u. lebhaften Tonstücken f. Vl. u. Pf. Heft I. *A. André*, Adagio. *Pleyel*, Rondo vivace. *Spohr*, Rose, wie bist du. 15 Sgr.

Vanhall, J., Trios faciles p. 2 Vls. u. Vllo. N. A. 25 Sgr.

Nächstens erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

Machine Infernale.

Morceau de Concert pour Piano

par

Charles Voss.

Op. 261.

Leipzig, Juli 1860. **C. F. Peters**, *Bureau de Musique.*

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* erschienen soeben:

Zweites Trio

für Pianoforte, Violine und Violoncello

von

WOLDEMAR BARGIEL.

Op. 20. Pr. 3 Thlr.

Fantasie (Nr. 3) in C moll

für Pianoforte

von

WOLDEMAR BARGIEL.

Op. 19. Preis 1 Thlr. $17^1/_2$ Ngr.

Früher erschien in demselben Verlage von

Woldemar Bargiel, Op. 6. (Erstes) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. 3 Thlr.

———, Op. 11. Marsch und Festreigen. Zwei Stücke für Pianoforte. 25 Ngr.

———, Op. 11. Idem in 2 Nummern. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 13. Scherzo für Pianoforte. 25 Ngr.

Leipzig, den 27. Juli 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Choral von heute und der von ehemals.

Ein Votum in Sachen der Choralreform.

Von

Julius Kleinert.

Seitdem man angefangen hat, dem hymnologischen Theile des evangelischen Gottesdienstes eine erneute und vermehrte Aufmerksamkeit zuzuwenden, sind auf diesem Gebiete schon manche und namhafte Erfolge erreicht worden. Man legt die aus der Zeit flacher Verwässerung und kühler Abschwächung herrührenden Gesangbücher, in richtiger Erkenntniß ihres Unwerthes, nunmehr bei Seite und sucht die alten glaubensstarken und darum überzeugungskräftigen Lieder unserer Altvordern hervor. Es ist wol keine vergebliche Hoffnung, daß binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit wenigstens innerhalb unserer (der preußischen) Monarchie man nur das singen wird, was als eigenster Ausdruck eines durch Kampf und Verfolgung, Marter und Tod gekräftigten, warmen und erwärmenden Glaubens vergangener Jahrhunderte auf uns vererbt worden ist. Aber wie wird man es singen? Es konnte nicht fehlen, daß man sehr bald auch diese Frage in das Bereich der Reform- oder besser Restaurationsbestrebungen zog. Wol Alles ist bis jetzt erörtert worden, doch harrt noch das Meiste einer genügenden, allgemein gültigen Entscheidung. Wir stehen inmitten des Kampfes. Versuchen wir zuvörderst, in ganz objectiver Weise die Kämpfe der letzten Zeit, ihr Ziel und ihre etwaigen Resultate zu skizziren.

Hauptsächlich war es die Frage: „Rhythmischer oder blos tactischer Choral?“, welche das stagnirende Wasser mancher musikalischer Zeitschrift geraume Zeit hindurch gewaltig aufrührte.

Die Kämpfer für den rhythmischen Choral machten namentlich zwei Gründe geltend.

1) Das geschichtliche Recht fordere den rhythmischen Choral als die Originalform desselben; die gegenwärtige Gestalt des Chorals mit gleichwerthigen Noten sei nur eine aus Bequemlichkeit und Gleichgültigkeit hervorgegangene Verunstaltung.

2) Es entbehre aber auch unser heutiger Choral des echten, zur Andacht stimmenden Schwunges, er schleiche matt und träge einher, ohne zu erheben und zu entflammen.

Ihnen wird von den Gegnern erwiedert: ad 1) daß es keineswegs so ganz feststehe, ob früherhin im Zeitalter der Rhythmik auch immer und ausschließlich rhythmisch gesungen worden ist; auch für viele Choräle ihre Urform nicht sicher aufzufinden sein werde, wie auch eine Menge von Melodien, die nicht rhythmisch gedacht und componirt sind, Verlegenheit machen würden*); und endlich die rhythmische Form, unbeschadet ihrer eigenthümlichen Vorzüge, doch in ihrer Verbindung mit manchen neueren Liedertexten durch Accentuation, Dehnungen, durch Ligaturen, Synkopen ꝛc. oft eine sehr unerquickliche und dem heutigen allgemeinen musikalischen Standpuncte durchaus nicht entsprechende Erscheinung sein würden. Ad 2) daß der angeführte Grund durchaus bestritten werden müsse, vielmehr die gemessene gleichmäßige Bewegung des heutigen Chorals viel von Würde und Erhabenheit in sich trage**), und, wäre dies auch nicht der Fall, dabei doch immer noch weit mehr die Erbauung der Singenden möglich sei, als bei dem ängstlichen Achten auf die wechselnde Bewegung des rhythmischen Chorals, den unvermeidlichen öfteren Verstößen der Einzelnen oder dem unmuthigen Aufgeben alles Mitsingens von Seiten der meisten Gemeindeglieder. Ja sie wiesen 3) noch auf die großen Schwierigkeiten hin, einen solchen in gewissem Grade schon künstlichen Gesang zum unveräußerlichen, sicheren Eigenthume einer ganzen Gemeinde zu machen, vor die man jetzt allsonntäglich unter einer gewiß sie höchst demüthigenden Voraussetzung mit der vom musikalischen und allgemein ästhetischen Standpuncte aus gleich verwerflichen Unsitte tritt, jedes Lied von einem Vorsänger anfangen zu lassen.

So etwa steht auch jetzt noch diese Frage. Gegen den rhythmischen Choral traten entschieden auf Dr. Fink, Sämann, Hientzsch, Bräutigam u. A., während er in Winterfeld, Tucher, Wiener, Becker, Hentschel, Lange u. A. gewichtige Vertheidiger fand. Versuche, ihn einzuführen, sind hier und da gemacht, größtentheils aber wol aufgegeben

*) Dies würden z. B. die nach dem Jahre 1682 componirten Tonweisen sein, da erwiesenermaßen seit jener Zeit die Rhythmik des Chorals allmälig zu verschwinden anfing.

**) Tucher selbst, ein Vorkämpfer des rhythmischen Chorals, sagt: „Der (heutige) Choralgesang einer vollzähligen Gemeinde im Allgemeinen, ohne Rücksicht auf den melodischen Ausdruck, hat immer noch etwas Erhebendes und Rührendes.“

worden, und in den wenigen Kirchen, wo er existirt, z. B. im Berliner Dom, soll sich eigentlich die ganze Rhythmik nur auf eine etwas beschleunigtere Bewegung beschränken.

Im nächsten Zusammenhange mit dieser Frage steht noch der Kampf für und gegen die Zwischenspiele, der eher als jener entbrannte und wol noch jetzt fortdauert. Gegen die Zwischenspiele wird geltend gemacht 1) daß sie ein der ursprünglichen Form des Chorals ganz fremdes, ja offenbar störendes Element seien, 2) daß sie aber auch gefährlich seien und Ungeschmack und Widersinnigkeit in ihnen eine zu günstige Gelegenheit finde, den Rest erbaulichen Charakters im heutigen Choral vollends zu zerstören*); 3) daß durch sie die Rückkehr zum rhythmischen Choral vollends verhindert, ja unmöglich gemacht werde.

Für die Zwischenspiele wird erwiedert ad 1) daß durch das Aushalten des letzten Tones der Choralzeile stillschweigend die Nothwendigkeit einer Trennung der einzelnen Zeilen zugegeben werde, welcher Nothwendigkeit immer noch am zweckmäßigsten durch ein Zwischenspiel entsprochen wird, so lange man es nicht vorzieht, die Halte und vollkommenen Schlüsse innerhalb des Chorals gänzlich zu beseitigen.

Ad 2): Abusus non tollit usum, dieser Einwand läßt sich durch die Beschränkung der Zwischenspiele auf das kürzeste Maß leicht beseitigen. Ad 3) den angeführten Grund zugegeben, ist erst festzustellen, ob eine solche Rückkehr überhaupt anzustreben ist. Außerdem führen sie noch an 4) daß die Zwischenspiele für viele, namentlich Landgemeinden, Sache des Bedürfnisses sind, da leider noch so Viele (Alte, Blöde 2c.) nicht im Stande sein dürften, schnell genug die zu singenden Worte in sich aufzunehmen. 5) daß durch den Wegfall der Zwischenspiele die Orgel in Gefahr steht, immermehr ihre Bedeutung zu verlieren. (Freilich der unhaltbarste aller Gründe, der das ursprüngliche Verhältniß von Zweck und Mittel geradezu auf den Kopf stellt.)

Ein Abschluß ist auch hierbei noch nicht erfolgt. Für die Zwischenspiele traten Manche, unter ihnen der gediegene Töpfer, auf, aber die Meisten erklärten sich gegen sie, wenigstens in ihrer bisherigen Gestalt.

Außerdem steht hiermit noch im Zusammenhange das Anstreben eines rein vierstimmigen Choralgesanges in der Kirche, welche Idee trotz ihrer Ungeheuerlichkeit doch auch ihre begeisterten Apostel gefunden hat. Ich erinnere hierbei nur außer an Raumer an den mit Recht verehrten Schilling, der dieser Idee zu Liebe ja auch seine sogenannte Volksnote erfand. Aber es hat sich die Einführung eines vierstimmigen Choralgesanges außer in einer vereinzelten Erscheinung nicht Bahn zu brechen gewußt, und wenn es sich bestätigen sollte, daß in einzelnen Gemeinden der Schweiz rein vierstimmig gesungen wird, so findet dies wol nur seine Erklärung in der Kleinheit dieser Gemeinden, ihrer immerdar constanten Zusammensetzung aus denselben Geschlechtern und Familien, und vielleicht noch in einer angeborenen oder durch besondere Umstände begünstigten größeren musikalischen Befähigung.

Endlich faßte man nun noch die Melodien der Choräle näher ins Auge. Und hier freilich fand man Viel zu thun. Fast jedes Kirchlein hatte seine besonderen Varianten, zum Theil nicht blos ungerechtfertigt, sondern geradezu unsinnig. Hauptsächlich die ältesten, aber kräftigsten und schönsten Melodien, Ureigenthum des Reformationszeitalters, haben darunter gelitten, und sind verwaschen und verstümmelt worden; wenn sie nicht, wie an manchen Orten, ihrer Schwierigkeit wegen immer seltener gebraucht, nach und nach in gänzliche Vergessenheit gerathen sind. Diese Noth ist eine allseitig erkannte; sie äußerte sich in dem so oft ausgesprochenen Wunsche nach der Redaction eines allgemeinen Choralbuches, in welchem nach vorheriger gründlicher Sichtung durch competente Hände endlich die originale Fassung der Melodie, frei von allen Verdunkelungen und ortsüblichen Varianten, zu ihrer Geltung kommen möchte*). Wir Alle wissen, daß die Erfüllung dieses Wunsches zwar verheißen ist, aber noch immer auf sich warten läßt, obschon sehr wichtige Vorarbeiten und schätzenswerthe Beiträge bereits die Bahn der Oeffentlichkeit beschritten haben**).

Werfen wir nun noch einen übersichtlichen Blick auf die Bestrebungen, der alten Form des Chorals zu ihrem Rechte zu verhelfen, so erkennen wir bald, daß insbesondere gerade jene Restaurationsversuche, die den jetzigen Choral am Meisten alteriren und eigentlich total umbilden wollen, die Bestrebungen für den sogenannten rhythmischen Choral, so gut wie gar keinen Erfolg gehabt haben. Vielleicht sucht man den Grund dieser Erscheinung in der nicht zu läugnenden Schwierigkeit des rhythmischen Chorals. Sicherlich ist dieselbe nicht ohne Einfluß. Aber sie ist es nicht, die mir meine Erklärung über den rhythmischen Choral dictirt. Was nothwendig ist, darf auch nicht unmöglich sein, und was in Tagen nicht gefördert werden kann, muß doch in Jahren zu erreichen sein. Also unmöglich erscheint mir eine allgemeine Einführung des rhythmischen Chorals durchaus nicht, wol aber unangemessen. Wenn behauptet wird: „Der Choral von heute ist etwas ganz Anderes, als der Choral der alten Zeit", so gebe ich dies nicht nur vollkommen zu, ich wage sogar die ketzerische Behauptung: Unser Choral hat Recht daran, er soll und muß etwas ganz Anderes sein! Die Reaction gegen den rhythmischen Choral ist eine natürliche, oft nur instinctive, aber durchaus berechtigte.

(Fortsetzung folgt.)

Werke von César Auguste Franck.

Op. 1. 3 *Trios concertans* pour Piano, Violon et Violoncelle. Hamburg, Schuberth & Comp. Pr. Nr. 1. $3^1/_2$ Thlr. Nr. 2. $2^3/_4$ Thlr. Nr. 3. 3 Thlr.

Op. 2. *Quatrième Trio concertant* pour Piano, Violon et Violoncelle. Ebendas. Pr. $2^1/_6$ Thlr.

(Schluß.)

Wir kommen nun zu dem schon eingangs erwähnten Op. 2, dem vierten Trio des Componisten, müssen aber dabei größeren Raum und Geduld beanspruchen, als gewöhnlich, um gegen

---

*) Claus Harms (cfr. Pastoral-Theologie) sagt in der ihm eigenen derben Manier: „Bei den Zwischenspielen vieler Organisten ist es mir, als hörte ich declamiren: Weicht und quält mich nicht, ihr Sorgen — 's ist mir alles eins — Mein Versorger lebt und wacht — ob ich Geld hab oder keins — Meinem Herrn ist Nichts verborgen — wenn ich Geld hab bin ich lustig — Wir liegen hier zu deinen Füßen — Bivalleraллera — O Gott von großer Güt und Treue — ja ja, ja ja, ja ja — Und fühlen jeder im Gewissen — schwippen, schwappen, schwippen, schwappen — Wie reif zur Strafe jeder sei — Hurrah, Hurrah, Hurrah!" 2c.

*) Wunderlich genug findet sich indessen auch hier eine Partei der Moderados, welche, an ihrer Spitze Hentschel, den Gegner der Zwischenspiele und Anhänger des rhythmischen Chorals, alle eingebürgerten localen Varianten, sofern sie nicht den Charakter der Melodie allzusehr alteriren, beibehalten wissen will. Schreiber dieser Zeilen theilt nicht diese Meinung, auch nicht die Furcht vor einem Kampfe mit der Gewohnheit einer Gemeinde. Es giebt eine lange Reihe von Mitteln, um in solchem Falle über die Gemeinde den Sieg davonzutragen.

**) Tucher, Winterfeld, Becker und Billroth, Erk, Wiener, Hentschel, Karow u. A.

obiges gerügte kritische Verfahren mit Bestimmtheit auftreten zu können. Der damalige Beurtheiler dieses Werkes spricht sich Bd. 25 S. 152 folgendermaßen darüber aus: „Wenn gesuchte Gedanken immer auch originell und tief, mühsam herausstudirte Passagen stets von gewünschter Wirkung wären, so könnte diesem Trio der Erfolg durchaus nicht entgehen. Da dem aber nicht so ist, Gesuchtes meist langweilig, mühseliges Passagenwerk unerquicklich wird, so bleibt uns bei dem vorliegenden Trio nur noch der Fleiß und die Beharrlichkeit des Componisten anzuerkennen, mit welcher steter Consequenz er zu seinen mehr oder weniger gesuchten Themen eine ebenso, wo nicht noch mehr gesuchte Durchführung gefügt hat. Der Componist will, was die Gedanken betrifft, mit Gewalt originell sein, und was das Passagenwerk betrifft durchaus mit **Liszt** wetteifern; kann er es über sich gewinnen, sich des Einen wie des Anderen zu entschlagen, so wird er wenigstens genießbarer, vielleicht auch glücklicher componiren."

Wir lassen hierauf sogleich die Hauptthemen des Werkes folgen:

Allegro. (♩ = 152.)

1) *Violino.* p *Cello con 8va*

2) *p dol.*

3) etc.

4) *Violino.* p

5) *Cello.* *ff*

Erblickt man jetzt noch in ihnen gesuchte Gedanken, womit ein Componist gewaltsam originell sein will? Nr. 1 deutet nur erst den Hauptgedanken an, welcher in Nr. 2 seinen vollen Ausdruck findet, Nr. 3 ist bloßer Zwischensatz, Nr. 4 der zweite Hauptgedanke und Nr. 5 tritt in den Durchführungen als Ausdruck vollster Kraft hinzu.

Beurtheilen wir nun das Werk nach den wichtigsten Seiten aus sich selbst heraus. Vor Allem ist es wieder die Form, welche von der gewohnten abweicht. Es besteht dieses Trio aus einem Satze, aber nicht, wie es in neuerer Zeit zu geschehen pflegt, in der ununterbrochenen Zusammenziehung der gewöhnlichen drei oder vier, sondern nur in einem einzigen, welchem die Form eines ersten Sonaten-, Trio- oder Quartettsatzes zu Grunde liegt. Ein solcher erschien dem Componisten **ergiebig** genug, damit er seine Idee vollkommen befriedigend darin aussprechen könne. Wie er denselben erweitert hat und dadurch zu neuem Verfahren gelangt ist, wollen wir durch Hervorhebung der verschiedenen Abschnitte hiermit näher bringen. Der erste ist mehr Einleitung, der zweite hat Hauptthema und Zwischensatz in sich, den dritten füllt eine kurze Durchführung, das zweite Thema und die allgemeine Durchführung aus, den vierten Repetition und Schlußsatz. Abweichend ist also nur das introductionsmäßige Auftreten des ersten Abschnitts, die erste kurze Durchführung und das nach ihr spätere Erscheinen des zweiten Themas. Wir wissen Alle, wie biegsam, ja wie flüssig die musikalischen Formen sind, und haben die schönsten Beispiele an den **Beethoven**'schen Sonaten, wo in dieser Beziehung auch nicht eine der anderen auf ein Haar gleicht, sondern sich alle nach dem geistigen Inhalt geistig ausgeformt haben; so ziehen sich auch hier innerhalb derselben die Theile bald in die Kürze bald in die Länge, und der Meister hat nur darüber gewacht, daß das Hauptprincip einer jeden Kunstform, **die Symmetrie**, nicht verletzt werde. Genügt nun auch **Franck's** Werk in letzterem Puncte nicht vollkommen, so sind doch gewiß die Hauptzüge seiner Form anzuerkennen und aufzunehmen. **Liszt** hat in seinen symphonischen Dichtungen dasselbe Verfahren noch erweitert, ohne dabei in Formlosigkeit verfallen zu sein.

Betrachten wir ferner die Grundpfeiler, worauf das reiche harmonische Gebäude ruht, so stellen sich folgende heraus:

H moll H dur
H moll Durchführungen H dur
D dur frei E dur
H dur

Möchte man nicht ausrufen: wie einfach! Aber gerade dieses Einfache ist es, worauf das Zustandekommen eines großen Ganzen beruht; und der Componist konnte, darauf gestützt, zu den kühnsten und weitestgehenden Ausweichungen greifen, ohne dabei Grund und Boden zu verlieren. Mit welcher Geschicklichkeit und Sicherheit er dieselben einführt, darin verweilt, sie wieder verläßt, schlage man im Werke selbst nach. Wir finden in ihnen weder Gesuchtes noch Mühevolles. — Die Melodie ist eine wohlgebildete, die Rhythmik eine sehr belebende. Das Passagenwesen trägt allerdings noch den virtuosen Typus, ist aber schon mehr aus dem Stoffe selbst hervorgegangen und schadet daher weniger. Zu rügen wäre allerdings auch hier der mehr symphonische Periodenbau, welcher das Werk in unnöthige Länge zieht; dann auch eine gewisse

Manier, wiederholt bei Stellen zu verweilen, welche die äußersten Grenzen des Tonmaterials berühren, obgleich sie nicht selten geniale Züge verrathen. Dieses schwächt allemal, und bringt den Ernst der Sache zuweilen an die Grenze des Komischen. Ungeachtet dieser Aussetzungen ist das Werk ein originelles, geistig frisches; es steht in Wesen und Art den besseren Erzeugnissen der neuesten Zeit zur Seite, erweckt bei aufrichtigem Prüfen nicht den mindesten Zweifel, ob der Weg, welchen es eingeschlagen, richtig sei, ist in seinen Bewegungen weder krankhaft noch überreizt und documentirt eine bedeutende Willenskraft. Daß darin Alles schon so classisch abgerundet sei wie in den Schlußwerken der früheren Epoche, kann und wird eine vernünftige Kritik nicht erwarten.

Während wir uns im Laufe unserer Besprechung streng an die Sache hielten, glauben wir nicht allein dem Componisten die ihm gebührende Gerechtigkeit erwiesen, sondern auch manche Puncte berührt zu haben, welche der guten Sache zum Nutzen gereichen mögen. C. P.

Bücher, Zeitschriften.

Jos. Proksch, Aphorismen über katholische Kirchenmusik nebst einem geschichtlichen Ueberblicke des gregorianischen Choralgesanges. Prag, Carl Bellmann.

Auf dem ziemlich engen Raume von etwa 80 Seiten ist in diesem Werke eine faßlich geschriebene Entwicklungsgeschichte der heutigen katholischen Kirchenmusik gegeben. Bemerkungen über den Ursprung der Tonkunst im Allgemeinen und namentlich über ihre Bedeutung und Anwendung bei den Hauptvölkern des Alterthums leiten über zu dem zweiten Abschnitt: Der gregorianische Gesang und die Figuralmusik; in kurzgefaßten Zügen wird hier das Entstehen der authentischen und plagalischen Kirchentöne und der Irrthum dessen nachgewiesen: daß man in späterer Zeit diese Errungenschaft der christlichen Zeit aus den Ueberlieferungen griechischen Geistes herschrieb; es wird gesagt, wie die ursprünglich einfach gebrauchten Kirchentöne durch harmonisch-contrapunctische Verarbeitung, durch die Anwendung chromatischer Töne zu modulatorischen Zwecken, durch die solcherart mehr und mehr hervortretenden Dur- und Moll-Geschlechter in den Hintergrund gedrängt wurden, und wie dann namentlich durch die nothwendig gewordene Feststellung der Zeitmaße und Rhythmen der Charakter jener späteren Kunst des „strengen Kirchenstyls" oder des Styls „alla capella" ganz an die Stelle jener ersten Töne trat; wie dann neben der Mensuralmusik, die sich nicht mehr an den sprachlich correcten Rhythmus band und mehrfache Zeitlängen anwandte, die Figuralmusik entstand, aus der Verbindung harmonischer und der Mensuralgesetze; wie ferner von Seiten der Kirche gegen die bald überhandnehmende Verweltlichung des Kirchenstyls eingeschritten ward, bis mehr als alles Eifern die geläuterten Schöpfungen eines Palestrina u. A. eine Reinigung und gleichzeitig Vervollkommnung der musikalischen Mittel mit sich führten, die freilich nur zu bald in der wieder einbrechenden Verwilderung in manchen Gegenden ihre Spuren verwischt sahen, so daß sich in diesem Augenblicke unser Verfasser zu dem Wunsche veranlaßt sieht: durch Wiedereinführung der nach altem Systeme harmonisirten Choräle, Motetten u. s. w. jene „eigenthümliche, erhebende und läuternde Wirkung" herbeizuführen, die sich durch die gregorianischen Gesänge in der besten Weise erreichen lasse. — Im dritten Abschnitte beklagt der Verf. den „Gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik und seine Ursachen." „Es waltet," heißt es, „wie ein geistreicher Denker bemerkt, in unserer heutigen Kirchenmusik keineswegs jenes religiöse, tief innerliche Gefühl des Heiligen und Mysteriösen, das in seiner musikalischen Erscheinung innerhalb seiner selbst ruhen bleibt — — vielmehr ist es das Gebiet der auf vorübergehende menschliche Zustände der Heiterkeit, Trauer, des Schmerzes ꝛc. bezogenen Empfindungen, auf welchem die heutige Kirchenmusik im Allgemeinen sich bewegt." — Im vierten Abschnitt kommt der Verf. auf „die Orgel und das Orgelspiel." Er giebt einen Abriß ihrer Geschichte, verwirft das heute in katholischen Ländern meistens gebräuchliche Spiel, das „frivoler Sinn an die Hand" gebe, tadelt die Vernachlässigungen in der Pflege des Instrumentes ebendaselbst, den geringen Sinn für das Studium und gute Spiel und weist in dieser Beziehung mit Recht auf das bessere Vorbild der Protestanten hin, die bei einer großen Zahl bedeutender Orgelcomponisten auch der Anwendung ihrer Orgeln ein sorgfältigeres Auge schenken. — Ein fünfter Abschnitt nennt „die Mittel, durch welche die Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik sich bewirken ließe." Sie heißen: Beibehaltung des Gesanges in der üblichen Landessprache neben dem lateinischen oder gregorianischen; bessere Pflege des Musikunterrichts; „die erste Nahrung für die Musikbildung bietet die Geschichte der Musik selbst"; die zweckmäßige musikalische Ausbildung wie der Geistlichen, so auch der Lehrer, Chordirigenten, Organisten u. s. w.; die Förderung eines kirchlichen Volksliedes, wie die protestantische Kirche dasselbe von Ursprung an besitzt, und damit eine Neubelebung des Choralgesanges der Gemeinden, mit im Anfange sehr vorsichtiger Benutzung unbekannter älterer Melodien; bessere Harmonisirung — als Beispiel dienen wiederum die Protestanten; Aufmunterung zu häuslichen Andachten; Vermeidung der Instrumentalbegleitung, wo sie nicht unumgänglich ist, überhaupt Zurückführung auf das Einfache, und schließlich die Errichtung von Vereinen für christliche Tonkunst, als deren Aufgaben der Verf. das Studium der classischen Tonwerke, Preisausschreiben und die richtige Vertheilung der auszuführenden Tonwerke je nach der Bedeutung des Tages nennt. „Daß ein solches Unternehmen", sagt er am Schlusse der Abhandlung, „in unserer musikalischen Metropole Böhmens wol möglich und ausführbar wäre, beweisen nicht nur die vielen musikalischen Kräfte, welche sich in den zahlreichen Vereinen concentriren, und bei den öffentlichen Aufführungen bereitwillig mitwirken, sondern auch die öfteren Versuche, Meister altclassischer Kirchenmusik dem Publicum vorzuführen."

Dem engeren Theile des Werkes schließt sich als erster Zusatz ein „Historisch-biographisches Verzeichniß solcher Männer" an, „welche sich entweder als Componisten, Schriftsteller oder als Beförderer und Beschützer der christlichen Tonkunst besonders ausgezeichnet haben", eine dankenswerthe Beigabe, die keinen Meister von irgend hervorragender Bedeutung übergeht, von jedem die hauptsächlichen Lebensschicksale und Werke giebt und bei den meisten zugleich eine treffende Charakteristik in Beziehung auf ihre Stellung als kirchliche Tonsetzer mittheilt; ein zweiter Zusatz bringt ein „Alphabetisches Verzeichniß empfehlenswerther Schriften und Compositionen in der Literatur kirchlicher Tonkunst"; ein dritter das summarische Verzeichniß der Werke Palestrina's, und zum Schlusse spricht ein vierter von zwei alt-böhmischen Chorälen, die man ihrer Merkwürdigkeit halber in neuerer Zeit wieder ans Licht gezogen hat: die uralten Gesänge des St. Adalbertus- und St. Wenzelsliedes, von denen zugleich der Separatabdruck beigefügt ist.

Die Einseitigkeit des Standpunctes, von welchem aus der Verf. unsre heutige Kirchenmusik beurtheilt, springt sofort in die Augen, doch hat jedenfalls der edle Eifer, mit dem derselbe gegen alle Mißbräuche und Mängel der namentlich in katholischen Ländern angewendeten kirchlichen Musikstücke seine Waffe richtet, etwas Wohlthuendes. Nur ist schließlich immer wieder zu betonen, daß nicht die Rückkehr zu den Werken früherer Zeiten und zu längst entwöhnten Zuständen, sondern eine völlige Neugeburt im Geiste unsrer Zeit Reformen bewirken kann; so lange Dieses nicht der Fall, mag immerhin die Vermeidung eigentlichen Ungeschmacks als nothdürftiger Ersatz des besseren Neuen dienen. P. L.

Aus den Vereinigten Staaten.

Cincinnati, Ohio, im Juni 1860.

Es ist ungefähr ein Jahr her, seit ich Ihnen über die hiesigen musikalischen Zustände berichtete, und möchte ich Ihnen hiermit wieder einen kurzen Rückblick auf unsere vergangene Saison senden, um, wo möglich, mit dazu beizutragen, das Interesse Ihrer Leser für die deutsche Musik in den Vereinigten Staaten von Zeit zu Zeit etwas anzufachen. Dieses erscheint mir um so wünschenswerther, da in Ihrem Blatte so selten Berichte aus den Vereinigten Staaten stehen, und weil ich überzeugt bleibe, daß die deutsche Musik eine große Zukunft in diesem Lande hat und daß ihre Entwickelung das Interesse des musikalischen Publicums im alten Vaterlande verdient.

Ich halte dafür, daß der Westen der Verein. Staaten, der überhaupt ohne Frage als die Wiege des Deutschthums in diesem Lande der Zukunft anzusehen ist, auch für deutsche Musik am Meisten verspricht. Allerdings sind zur Zeit nur geringe deutsche musikalische Kräfte im Westen im Vergleiche mit den östlichen Städten, und in dieser Beziehung überragt besonders New York, wo es ja heutzutage eine außerordentlich große Anzahl von tüchtigen deutschen Musikern und Künstlern giebt, sehr bedeutend alle anderen amerikanischen Städte; aber die Frage ist hierbei nicht, wo die meisten Concerte und Aufführungen stattfinden, und wo sich die meisten Musiker aufhalten, sondern, wo der Einfluß der Deutschen am Meisten in die Familien eindringt und wo in der allgemeinen Entwickelung des Volkes die meisten dem deutschen Wesen analogen Elemente zu finden sind. Letzteres ist entschieden im Westen der Fall. Machten eine Masse von musikalischen Aufführungen allein ein Volk musikalisch, dann müßten doch sicherlich die Engländer musikalischer geworden sein; aber an ihnen sehen wir am deutlichsten, daß das nicht der Fall ist. Hier im Westen sind nicht allein die Ausländer Eingewanderte, sondern die Amerikaner ebensowol, und dieses bewirkt, daß Beide mehr auf einer gleichen Stufe stehen. Die Ausländer fühlen sich mehr wie Ansässige, als in den östlichen Städten, das Leben hier ist einfacher, der Ton des Verkehrs offener und herzlicher. Alle diese Verhältnisse sind günstiger für deutschen Einfluß und so auch für die Einbürgerung der deutschen Musik.

In der vergangenen Saison haben wir hier leider keine Symphonie-Concerte gehabt, da das Publicum im Jahre vorher keine genügende Theilnahme für dieselben an den Tag gelegt hatte und da die Musiker in den kleinen, erbärmlichen Orchestern in den drei bis vier hiesigen Theatern ziemlich stark in Anspruch genommen waren; aber unser Gesang-Cäcilien-Verein ist nach besten Kräften auf der vor vier bis fünf Jahren angefangenen Bahn fortgeschritten, und unsere Symphonie-Concerte dürfen wir auch nur als zeitweilig ausgesetzt betrachten; denn nach einer solchen von den Musikfreunden schmerzlich empfundenen Pause ist es eher möglich, das Publicum in verstärktem Maße für die Sache zu interessiren.

Der Cäcilien-Verein hat zu seinem Haupt-Studium im vergangenen Winter Mendelssohn's „Elias" gemacht und je den ersten und zweiten Theil desselben in zwei seiner Concerte hier zur ersten Aufführung mit vollem Orchester gebracht. Es war beabsichtigt, zum Schlusse der Saison den ganzen „Elias" zur Aufführung in einem großen Locale zu bringen, aber es wurde etwas zu spät in der Jahreszeit damit, und zwar wol vornehmlich aus dem Grunde, weil einige zwischendurch einstudirte Scenen aus Wagner's Opern unerwartet lange Zeit in Anspruch genommen hatten. Letztere waren die ersten Scenen des dritten Actes vom „Tannhäuser", anfangend mit Wolfram's Recitativ und schließend mit „O, du mein holder Abendstern" und die letzte Scene des ersten Actes von „Lohengrin". Das Publicum kam ihnen mit sehr großer Spannung entgegen, die Scenen aus „Tannhäuser" haben wol am Meisten gefallen; übrigens ging auch die Scene aus „Lohengrin", die ziemlich große Schwierigkeiten für unsere hiesigen Kräfte bietet, weniger gut, und kann auch dieselbe, auf diese Weise abgerissen und in einem Concerte aufgeführt, wol schwerlich zur vollen Geltung kommen. Nicht wenig Lob gebührt aber dem eifrigen Dirigenten des Cäcilien-Vereins, Hrn. Ritter, daß er es wagt und die Mühe nicht scheut, solche Sachen zur Aufführung zu bringen. Von anderen bedeutenderen, in den Concerten des Vereins gebrachten Compositionen dürfte ich anführen: Scenen aus „Orpheus" von Gluck und aus „Paradies und Peri" von Schumann, Chöre und Soli aus Händel's „Messias", das Concert-Stück von Weber mit Orchesterbegleitung, Andante und Variationen von Schumann für zwei Flügel, welche letztere sehr gut gespielt und mit Begeisterung aufgenommen wurden. Zur Schillerfeier wurde die unvermeidliche „Glocke" von Romberg gemacht.

In diesem Jahre hat uns auch einer der hiesigen Männer-Gesangvereine, der „Männer-Chor", durch eine sehr gelungene Aufführung des „Czaar und Zimmermann" von Lortzing auf einer deutschen und amerikanischen Bühne überrascht. Der Dirigent, Hr. Barus, hatte den Chor und das Orchester wirklich außerordentlich gut einstudirt, das vortreffliche Forte und Piano und die feinen Nuancirungen durch Sforzandos u. s. w. des recht großen und vollen Chores verdienen besondere Anerkennung; die von Dilettanten übernommenen Solo-Parthien wurden hinlänglich gut, die des Bürgermeisters sogar sehr gut durchgeführt, um den Eindruck der ganzen Aufführung der immerhin sehr niedlichen Oper zu einem angenehmen zu machen.

Der junge Violinist, Howard Vaughan, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums, ist vorigen Winter nach hier zurückgekehrt, aber leider durch Unwohlsein bis jetzt an einem öffentlichen Auftreten verhindert worden. Jetzt ist wieder ein junger Clavierspieler von hier, Eduard Danreuther, auf dem Wege nach dem dortigen Conservatorium. G.

Wiener Briefe.

Opernbericht.

(Fortsetzung.)

Nun kommen jene Sänger an die Reihe, denen ich eine Mittelstufe zwischen gut und schlecht einräumen möchte: Draxler, Beck, Hrabanek und Walter. Ersterer ist ein

gut musikalischer Kernbaß. Allein seine dramatische Gestaltungskraft ist Null, und seine Aussprache hat etwas provinziell Rohes. Beck erfreut sich eines klangüppigen Baritons, und ließ sich Anfangs in gesanglicher Beziehung ganz trefflich, in mimischer wenigstens genügend an. Sein Telramund war in der ersten Zeit eine ganz lobenswerthe That. Ebenso sein Prinz-Regent im „Nachtlager". Aber die verwünschte Art des Loslegens und Schleppens gewisser Töne ist das Uebel, dem auch dieser Sänger in neuester Zeit unrettbar erlegen zu sein scheint. Auch von Hrabanek und Walter gilt Wort für Wort das eben Gesagte. Was sonst noch auf unserer Hofopernbühne im Einzelgesange figurirt, ist leidige Mittelmäßigkeit, ja noch ärger als diese. Unser Chor besteht aus abgesungenen Stimmen. Die einstige Correctheit der Intonation hat in ein fortgesetztes Falschsingen, die spiegelbildlich treue Wiedergabe der Vortragszeichen in gänzliche Eintönigkeit umgeschlagen. In unserem Orchester sitzen nach wie vor Künstler ersten Ranges neben ganz fachtüchtigen Professionisten. Jedenfalls eine ehrenwerthe Phalanx! Allein wer würde nicht allabendlichen Spielens längst bekannter Dinge überdrüssig! Selbst das Herrlichste wird, oft gebracht, vor Allem zur schönen, freundlichen, nach der Hand aber zur leidigen Gewohnheit des Daseins. Der Drang nach Neuem wohnt in jeder Menschenbrust. Das Alte, wäre es auch vom Guten das Beste, bleibt in alle Ewigkeit alt; ja es wird von Tag zu Tage älter. Man will es anders haben. Man dreht es rechts, man dreht es links. Umsonst! Der Zopf hängt ihm doch hinten! Nun hat uns das Opernjahr 1859—1860 — den auch früher schon gehörten „Tannhäuser" abgerechnet — streng genommen nur eine einzige Novität, und zwar eine herzlich mittelmäßige, gebracht. Ich werde auf letztere weiter unten zu sprechen kommen. Außerdem hat unser sogenanntes classisches Opernrepertoir nur folgenden engen Kreis beschrieben: Gluck's „Taurische Iphigenie", die allbekannte Mozart'sche Trias, Beethoven's „Fidelio", Weber's herrliche, aber sattsam ausgekostete Operntrilogie, aus deren schönem Bunde die „Euryanthe" nur ein einziges Mal gegeben wurde. Hierzu kommen noch zwei Vorstellungen der Spohr'schen „Jessonda" in der Zeit von elf Monaten. Spontini's „Fernand Cortez" wurde aus fünf- bis sechsjähriger Vergessenheit hervorgeholt, und kaum drei bis vier Mal gegeben. Gluck's „Alceste", Cherubini's „Medea", Marschner's „Heiling" und „Thirfingsschwert", Spohr's „Faust" und noch Anderes aus goldener Zeit des Classico-Romanticismus wurde lediglich — versprochen. Ebenso Wagner's „Fliegender Holländer", „Rienzi" und „Tristan". Dafür ist der nun über zwei Decennien alte Lortzing'sche „Wildschütz" mit seinem ungeschickten Libretto und seiner zwar gutgemeinten, oft aber — unter der Wucht eines so erbärmlichen Buches — bis zur Trivialität herabgedrückten Musik ausersehen, und wer weiß es denn, wie oftmal aufgetischt worden. Mit unermüdetem Fleiße wurde Meyerbeer gepflegt, sowol in seinem Besten („Robert", „Hugenotten") als in den widerlichsten Ausgeburten seines an Beifallslust dahingesiegten großen Talentes („Prophet" und „Nordstern"). Boieldieu's „Weiße Dame" hatte ihr nur sehr flüchtiges Wiederaufleben einem Gaste zu danken. Rossini gab nur durch einige Aufführungen seines „Tell" — gleichfalls durch gastlichen Anstoß — ein Zeichen, daß der jung-alte pesareische Schwan noch lebe. Sein begabtester Epigone Donizetti zwitscherte einige Male durch die „Linda", und gab uns kräftigere, doch seltene Signale geistiger Fortdauer durch seine „Lucia" und seinen „Dom Sebastian", endlich ein höchst überflüssiges Memento mortui durch sein aus der ursprünglichen „Favorite" in die jetzige „Leonore" umgegossenes Machwerk. Auch Balfe und Flotow, die verwässerten Auber-Donizetti, die leidigen Eklektiker, sind nicht leer ausgegangen. Die „Zigeunerin", „Martha" und „Stradella" mußten als nothwendige Uebel auch daran kommen. Dem eigentlichen Auber ward nur durch einige Wiederbelebungen seiner „Stummen", die jenem Meister der Grazie auch für manches andere Schöne seiner Muse gebührende Ehre. Verdi war — meines Erinnerns — in diesem Jahre gar nicht vertreten. Das verdient mindestens ein negatives Lob. Der Undeutscheste aller Undeutschen hat auf germanischem Boden nicht die geringste berechtigte Stelle. Wie von Verdi und seinem Gegenbilde, von vielem Guten aus weit abliegender Zeit, hat man nach wie vor auch von den dramatischen Thaten unserer rüstigen Neudeutschen und von jenen Berlioz' schnöden Umgang genommen. Unterlassungssünden solcher Art dürfen nicht so leicht genommen werden. Es gilt dies sowol Angesichts der Zeit, in welcher wir leben, als im Hinblicke auf das Publicum, welches immer gern Neues sieht und hört, woher dies auch stammen möge. Kennt man das Princip (Wagner), aus welchem all' dies Neue hervorgequollen, und hat dieser geistige Feuerborn in gewisser Beziehung sogar bei dem sonst etwas zähen süddeutschen Publicum gezündet, dann ist es Pflicht, auch zum Erkennen der aus diesem Beete nothwendig entsprossenen Pflanzungen hindurchzubringen. Man wende nicht etwa den Kostenpunct ein. Denn in solchem Falle ist ein ehrlich deutsches Gewissen meiner Art gleich bereit, mit dem Gegeneinwurfe: ob vielleicht die mit dem Beginne der nächsten deutschen Saison zu erwartende oder zu befürchtende Spende der überall so zweifelhaft begrüßten und gern wieder verabschiedeten „Dinorah" mit bescheidenerer Hand in den bühnlichen Seckel greifen werde als etwa „Benvenuto Cellini" oder „Comala", der „Barbier von Bagdad" oder „Frauenlob"? Vielleicht sagt man dann weiter: „ja, Meyerbeer und Berlioz, Sobolewski, Cornelius oder Lassen, welche Kluft!" Auf solchen Einwand erwidere ich: Namen sind Schaum; die Kunst aber will Wahrheit. Ich glaube hiermit das du haut en bas jener Leute, welche sagen: wer ist Berlioz, wer ist vollends Sobolewski, Cornelius und Lassen, hinlänglich niedergekämpft zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Aphorismen.

Ueber eine Stelle in L. Köhler's neuestem Buche: „Der Clavierunterricht." Es ist oft, auch in d. Bl., anerkannt worden, daß L. Köhler sich um den Clavierunterricht unstreitig Verdienste erworben hat. Obgleich die Zahl der denkenden Lehrer im Vergleich zu denen, die gedankenlos vegetiren — was seinen Grund ebenso häufig in einem „nicht aufmerksam gemacht worden sein" wie in Bequemlichkeit und Nichtbefähigung findet — noch klein ist, bedarf es doch oftmals nur eines Hinweises auf das Richtige und Wahre, um dem Ernst und dem Kern einer Sache neue Bewerber und Anhänger zuzuführen. Aus Allem nun, was der obengenannte Verfasser auch in seinem neuesten Werke sagt, spricht eine Persönlichkeit, die mit innerer Freude bei ihrem Beruf ist, ein Ernst

und ein gemüthliches Wesen, die uns anheimeln; das ganze Buch enthält demnach viel Beherzigenswerthes und verdient warme Empfehlung. Ein Punct findet sich jedoch, in welchem wir durchaus nicht mit dem Verfasser sympathisiren können. Er betrifft die Bildung der Lehrerinnen, sowie deren Stellung zur Kunst. Köhler widmet ein Kapitel den „Lehrern und Lehrerinnen." Er beginnt hier mit den verschiedenen Naturen und Naturanlagen von Mann und Weib, geht zur Betheiligung des Weibes an den Künsten ihrer Befähigung (?) nach über; schließt nun vom Allgemeinen auf das Besondere und kommt zu dem Resultat, daß die Bildung, die musikalische, bei dem Weib eine nur einseitige, der Mann hingegen allein von dem ganzen Gezweige der Kunst durchbildet zu sein die Anlagen besitze, folglich „Er" eine vollständige Ausbildung zu geben im Stande sei, während „Sie" nur für den „Anfangsunterricht" und bis zur „Vorstufe des Mittelstadiums" — natürlich ihrer Natur gemäß, nach Köhler's Meinung — den Beruf in sich trage. Geben wir Köhler im Allgemeinen Recht, geben wir zu, daß die Betheiligung der Frauen an der Kunst nur eine untergeordnete, eben ihrer Halbbildung wegen, sein könne, so fragt sich denn doch: ob diese Halbbildung in der Natur liegt oder ob sie nicht — ein Zopf ist, den eine höhere Erkenntniß über die musikalische Erziehung der Frauen, und nächst dieser die Bethätigung derselben, abschneiden kann, ja abschneiden muß. Es ist wahr, sowie jetzt die Heranbildung von Musikerinnen, ist sie im hohen Grade einseitig, ist sie im hohen Grade unzulänglich, und in Folge dessen können sie nicht anders, sie müssen halbe Arbeit thun. Nach unserer Ueberzeugung muß das Weib (und das hat von Conservatorien der Musik auszugehen) mindestens dieselben Grundlagen der Bildung und bei besonderer Befähigung überhaupt genau denselben Bildungsgang durchmachen wie der Mann, zur Erweiterung ihrer Natur und durch diese zu einem höheren künstlerischen Lebensaufschwung. Es ist nicht die Rede von einem Ueberspringen der Grenzen „der Frauennatur", sondern von ihrer Bereicherung, von ihrer Gleichberechtigung (wie L. Büchner unlängst irgendwo sagte) zur Arbeit an dem großen Werke der Förderung des allgemeinen Wohles und des Fortschrittes.

Lina Ramann.

Correspondenz.

Leipzig. Im Verlaufe seines Gastspiels trat Hr. Schütky bis jetzt als Graf in „Figaros Hochzeit", als Jäger im „Nachtlager" und als Plumkett in der unvermeidlichen „Martha" auf. Wir sahen ihn nur in den beiden ersteren Partien und fanden alle in voriger Nummer betonten vorzüglichen Eigenschaften im ganzen Umfange bestätigt. Der große Umfang seiner Stimme, das herrliche Metall darin, die freie, ungefesselte und darum stets maßvoll schöne Tonerzeugung, ein Vortrag, der nie den Sänger über den Darsteller setzt und allenthalben einen gewissen Ton der Würde und des geistigen Adels festhält — alles Dies macht Schütky zu einem der hervorragendsten Sänger unserer Zeit. Von den beiden genannten Partien berührte uns der Graf in „Figaros Hochzeit" noch besonders durch den Schimmer des Decenten wohlthuend, den der Gast über das Ganze, unbeschadet des höchsten Ausdrucks des Affectes, zu breiten wußte; seinen Jäger im „Nachtlager" hätten wir dagegen etwas minder kraftvoll und bieder und hierfür etwas gefälliger, selbst schalkhafter gewünscht. — Von den Leistungen der hiesigen Mitglieder führen wir aus beiden Vorstellungen den Figaro des Hrn. Wallenreiter (der aber leider sehr indisponirt war), die Gräfin der Frl. Nachtigal und den Gomez des Hrn. Bernard an.

Wien, 16. Juli. Nach sechswöchentlichem Sommerschlafe ist unsere deutsche Oper gestern Abend wieder erwacht. Sie hätte nicht würdiger eröffnet werden können, denn mit dem deutschesten Bühnenwerke, das uns bis jetzt beschieden oder bekannt geworden. Ich meine den „Lohengrin". Man gab denselben mit theilweise neuer Besetzung. Frau Harriers-Wippern vom Berliner Hoftheater sang die Elsa, unser Maierhofer den König, Frl. Sulzer zum erstenmale die Ortrud. So weit die Neubesetzung. Bekannt war uns Hr. Walter als Lohengrin, Hr. Liebisch als Heerrufer, endlich Hr. Rudolph als Telramund. Ueber der ganzen Vorstellung schwebte ein eigenthümlicher Unstern. Vor Allem war Frau Wippern in keinem Zuge jene ewig-weibliche Elsa, die wir uns nicht blos etwa denken oder urbildlichen Sinnes vorstellend etwa blos wünschen können, sondern die wir vor Kurzem in unserer trefflichen Dustmann noch hatten und bald wieder zu besitzen hoffen. Die Berlinerin kehrte fast in jedem Zuge die ewig-weiblich zarte, einfach-unschuldsvolle, naiv-edle, kurz rein und unmittelbar menschliche Gestalt ihrer herrlichen Rolle in das — erlauben Sie mir den Ausdruck — Ortrudhafte. Ihr Gesang, ihr Mienenspiel, jede ihrer Bewegungen waren die eines wildleidenschaftlichen und dessenungeachtet eines in Allem, was sie thut, raffinirt berechnenden Weibes, also — wie klar zu sehen — das schroffe Widerspiel der ihr gestellten Aufgabe. War nun ihr dramatisches Walten dem vorgesteckten Ziele in keiner Richtung gewachsen, so war es ihr Gesang womöglich noch weniger. Elsa ist ja keine Verdi-Meyerbeer'sche Sängergestalt; ihre Töne sind keine solchen, die man nach Willkür bald schleppen, bald wild herausstoßen, bald wieder nach höchst persönlichem Gutdünken beschleunigen darf. Elsa's Töne sind lebendig wahre Charaktertypen, sowie sie selbst ein durch und durch in sich geschlossenes Eigenwesen. Ich wüßte kaum einen Zug der Darstellungsweise dieser Sängerin zu bezeichnen, der nicht die leidige Spur des blos Gemachten, Gequälten, kurz Widerlichen an sich getragen hätte. Ueber ihre materiellen Stimmmittel und sonstige Sangesfähigkeit später bei Gelegenheit einer ihrem musikalischen Naturell, das mir bis jetzt nur in seinen Schattenseiten klar geworden, zusagenderen Rolle. Frl. Sulzer war eine Ortrud, wie sie nicht sein soll. Abgesehen von der gestern deutlich an den Tag gelegten vollständigen Unfähigkeit dieser Sängerin, dem reinmusikalischen Theile ihrer Rolle selbst nur annähernd gerecht zu werden — indem alle höher liegenden Töne zugunsten dieser Dame gestrichen und durch tiefer gelegene Intervalle im Sinne einer unverantwortlichen Willkürlichkeit umgesetzt wurden — war Frl. Sulzer's Mimik und Spiel überhaupt ein ganz gleichgültiges Zusehen und Zuhören, oder ein lediglich am Spiegel eingelerntes Hin- und Herbewegen. Ihr Gesang war in polyphonen Sätzen kaum vernehmbar, im Solo jedoch ein beständiges Zittern des Tones nach jener seit den Neuitalienern so beliebten Art, oder endlich ein entschiedenes Distoniren. Hr. Walter als Lohengrin war, der er immer zu sein pflegt, der bestwillige, aber in jeder Richtung unvermögende Sänger und Darsteller. Unserem strebsamen, gut musikalischen und in jede seiner Rollen mit Liebe eingelebten Maierhofer war leider gestern die angestammte Stimmkraft abhold. Er vermochte nirgends durchzubringen. Hr. Rudolph war als Telramund in jedem Zoll ungeschlacht. Hr. Liebisch zeigte überall guten Willen, aber auch nirgends ausreichende Kraft für den Heerrufer. Der Chor war theilweise gut, theilweise wieder sehr lau vertreten. Das Orchester wußte nach langer Zeit wieder einmal seinen kernigen Mann zu stellen. Ich entsinne mich schon lange nicht mehr eines so gurchgeistetem Wirkens dieser Capelle. Dagegen war die — wie Sie wissen — im „Lohengrin" zeitweise beschäftigte Militairmusik auf der Bühne ein wahres Monstrum von Scheußlichkeit.

S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am Leipziger Stadtheater wird zunächst — Anfang August — Niemann erwartet, dann wie es heißt auch der Tenorist Grimminger, dessen Darstellungsgabe in Wien so bedeutend gewirkt hat. Niemann wird dem Vernehmen nach an der Pariser großen Oper jährlich 72,000 Frcs. Gage erhalten, mit drei Monaten Urlaub.

In Stuttgart haben nach einander der Baritonist Degele aus Stuttgart, Frl. Schröder aus Königsberg mit Beifall, der Tenorist Stolzenberg aus Karlsruhe mit geringem Erfolge gastirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 3. Juli ward in Heilbronn der „Elias" unter Musik-Dir. Maschek's Leitung aufgeführt. Die Soli hatten Frau Dr. Leisinger, Frl. Marschalk, Hr. Schütky von Stuttgart und Hr. Schlösser aus Mannheim übernommen, auch das Orchester war durch Stuttgarter Kräfte verstärkt worden.

Der Stern'sche Gesangverein in Berlin veranstaltete kürzlich in Treptow ein Liederfest, und sang bei dieser Gelegenheit auch zwei Schumann'sche Chorlieder: „Romanze vom Gänsebuben" — eine seiner originellsten und gleichzeitig volksthümlichsten Compositionen — und die „Frühlingsfahrt."

Im Coventgarden zu London fand ein Concert statt, dessen zweite Abtheilung Gluck's „Orpheus" bildete. Frau Szillag sang die Titelrolle.

In Andernach hat am 8. Juli ein Gesang-Wettstreit von Männergesangvereinen stattgefunden, an dem gegen 50 Vereine, etwa 600 Sänger, sich betheiligten.

In Buffalo (Verein. Staaten) wird im August ein Männergesangfest unter Direction des Musik-Dir. Carl Adam stattfinden, auf dem u. a. zur Aufführung gelangen: „Licht, mehr Licht" von Liszt, Pilgerchor aus „Tannhäuser", „Gott, Vaterland, Liebe" von Tschirch und ein Psalm von Schnabel.

In Heidelberg fand am 15 Juli im Schloßhofe ein Männergesangfest statt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 16. Juli gelangte in Breslau Gluck's „Orpheus" zur Darstellung, mit Frl. Günther in der Titelrolle.

Musikalische Novitäten. Von der Oper „Christine, Königin von Schweden", Musik vom Grafen W. v. Redern, erschien soeben bei Bote & Bock in Berlin der Clavierauszug.

Auszeichnungen, Beförderungen. Julius Fischhof in Wien erhielt vom Prinzregenten von Preußen für Ueberreichung der Originalhandschrift des wohltemperirten Claviers von Bach und des „Re pastore" von Mozart den rothen Adlerorden vierter Classe.

Vermischtes.

Einige Blätter brachten vor acht Tagen die Notiz, man habe dem ursprünglich von Wagner gewählten Uebersetzer seines „Tannhäuser" einen zweiten beigeben müssen, damit dem Werke, welchem „ohnehin alle und jede Melodie fehle", nicht auch im Texte die Cäsuren, Reime u. s. w. entzogen würden. Sollte man es für möglich halten, daß solcher Unsinn noch seine gläubigen Leser finde, sollte man nicht den Feuilletonisten, die Dergleichen mitzutheilen sich bemüßigt finden, das Handwerk legen?

Berichtigung.

In dem Artikel über Rubinstein's Ocean-Symphonie (Nr. 8 d. Bds., S. 19, 1. Sp., Z. 15 v. o.) ist statt Schubert — „Schumann" zu lesen. — Franck's Geburtsjahr ist, wie uns nachträglich mitgetheilt wird, nicht, wie es zu Anfang des Aufsatzes in voriger Nummer heißt, 1822, sondern 1826.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
Heinrich Weiss in Berlin.
Breite Strasse Nr. 31.

Für Pianoforte zweihändig:

Hopfe, Julius, Der Anfang im Pianofortespiel. Ein nach Erfahrungen entworfener und möglichst kurz gefasster Leitfaden für Lehrer und Lernende. 10 Sgr.
Ketterer, Op. 21. Das Silberfischchen. 10 Sgr.
***Wasilewski,** Schützen-Marsch (kleine Rekrut). 5 Sgr.
Hertz, H., Op. 17. Hexentanz. 10 Sgr.
***Daase, R.,** Op. 99. Corso-Polka. 7½ Sgr.
***Keiper, L.,** Op. 1. Treu Klärchen. Polka-Mazurka. 5 Sgr.
***Daase, R.,** Op. 100. Frühlingslied ohne Worte. 10 Sgr.
Schultz, Edwin, Op. 24. Minka. Polonaise. 10 Sgr.

Für Gesang mit Pianoforte:

Seiffart, Selmar, Op. 20. Drei Lieder für Tenor. 10 Sgr.
L. R., Once more fill the glasses (Wohlauf noch getrunken), zweistimmig, mit deutschem und englischem Text. 5 Sgr.
M. A. Ff., The Chimes of England. (Die Glocken von England.) Zweistimmig, mit deutschem und englischem Text. 5 Sgr.

Für Pianoforte, Violine und Violoncello:

Hopfe, J., Op. 53. Trio. 1 Thlr. 10 Sgr.

Binnen Kurzem erscheint:

Hopfe, J., Op. 54. Trios nach Melodien berühmter Opern classischer Meister, nicht schwer und brillant. à 25 Sgr. bis 1 Thlr. Nr. 1. Don Juan. Nr. 2. Zauberflöte. Nr. 3. Figaro. Nr. 4. Titus. Nr. 5. Entführung. Nr. 6. Cosi fan tutte. Nr. 7. Fidelio. Nr. 8. Freischütz.

Roessel, Louis, Op. 3. Die Judenrekrutirung. Für vier Männerstimmen. 15 Sgr.
***Daase, R.,** Op. 102. Jockey-Galopp für Pianoforte. Zweihändig. 7½ Sgr.
———, Op. 103. Phantasie über ein englisches Volkslied: „The Ratcatcher's Daughter". Für Pianoforte, zweihändig. 15 Sgr.

Zu den mit * bezeichneten Werken sind Orchesterstimmen *gegen baar* durch mich zu beziehen.

Musikalien-Nova
von
C. F. KAHNT in Leipzig.

Adelburg, A. de, Op. 6. Mazurka-Scherzo pour Violon principal avec accomp. de Piano. 10 Ngr.
Balfe, M. W., Potpourri aus der Oper: „Die vier Haimonskinder" für das Pianoforte zu 4 Händen. 27½ Ngr.
Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Heft I. 17½ Ngr.
———, Op. 31. Jessie. Polonaise brillante pour le Piano. 10 Ngr.
Brauer, Fr., Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen für jüngere Clavierspieler. 22½ Ngr.
———, Op. 14. Jugendfreuden. 6 Sonatinen f. d. Pfte. zu vier Händen. (Die Primo-Partie im Umfange von 5 Noten bei stillstehender Hand.) Nr. 1 in C. 12½ Ngr.
———, Idem Nr. 2 in G. 12½ Ngr.
Carulli, Fr., Neue praktische Guitarren-Schule. 1 Thlr.
Grützmacher, Fr., Op. 35. Lieder ohne Worte, für das Pianoforte. Heft 1. 15 Ngr.
———, Op. 35. Idem Heft 2. 15 Ngr.
———, Op. 35. Idem Heft 3. 15 Ngr.
Handrock, Jul., Op. 18. Abendlied. Melodie für das Pianoforte. 15 Ngr.
———, Op. 20. Spanisches Schifferlied. Transcription für das Pianoforte. 15 Ngr.
Kittl, J. F., Op. 56. Sieben Lieder mit Pfte. 22½ Ngr.
Klauwell, Ad., Op. 20. Thüringisches Volkslied für das Pianoforte. 10 Ngr.
———, Op. 34. „Wenn ich mich nach der Heimath sehn" für das Pianoforte. 10 Ngr.
Teichfuss, L., In die Ferne. Lied ohne Worte für das Pianoforte. 7½ Ngr.
Voigt, Th., Op. 10. Alter Zecher. Lied für eine Bassstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
Wohlfahrt, Heinr., Sonaten-Kränzchen f. d. Pfte. Leichte und gefällige Sonaten mit bezeichnetem Fingersatz und Vortrag für seine jungen Clavierschüler. Nr. 1. 12½ Ngr.
———, Idem Nr. 2. 12½ Ngr.
Wollenhaupt, H. A., Op. 51. La Traviata. Paraphrase pour Piano. 20 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. August 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Wittermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Choral von heute und der von ehemals.

Ein Votum in Sachen der Choralreform.

Von

Julius Kleinert.

(Fortsetzung.)

Als der kühne Reformator mit dem Papstthume brach, als er für das Verhältniß des Priesterstandes zur Laienwelt andere Grenzen zog, wollte er der Gemeinde als solcher auch eine ganz andere, nicht mehr so passive Stellung im öffentlichen Dienste des Herrn anweisen, und sein klarer, praktischer Geist erkannte in dem Kirchengesange einen wirksamen Factor. Seit dem 7. Jahrhundert war in der römischen Kirche die Gemeinde nach und nach fast ganz vom Kirchengesange ausgeschlossen worden, so daß zuletzt ihre Mitwirkung nur auf das Singen kurzer Responsorienstücke, namentlich des Kyrie eleison, beschränkt war. Luther gab der Christengemeinde den Gesang wieder. Die bis zu seiner Zeit nur etwa bei Wallfahrten und Processionen üblichen lateinischen Gesänge verdeutschte er*), und eine große Zahl weltlicher Volkslieder wurden durch ihn und Andere geistlich umgedichtet, so daß die weltliche Tonweise beibehalten werden konnte**). Obschon Luther selbst und seine Freunde auch nicht wenig Originalmelodien componirten, so war der Choral damals doch eigentlich nichts Anderes als das weltliche Volkslied im Dienst der Kirche. Und Luther hatte mit Wissen und Vorbedacht diesen Griff gethan*), wohl erkennend, daß gerade dies ein starkes, propagandistisches Element zu Gunsten der sich Bahn brechenden Lehre sein werde, wie ja auch die Erfahrung sattsam bestätigt hat**).

Aber heutzutage ist die Nothwendigkeit einer Anlehnung an das weltliche Volkslied, das Bedürfniß gerade eines solchen propagandistrenden Momentes, nicht mehr vorhanden. Die Aufgabe unserer Zeit ist eine wesentlich andere. Heute gilt es vielmehr, den Gegensatz zwischen kirchlich und profan

*) Aus alten lateinischen Hymnen und altdeutschen Gesängen, zum Theil schon aus dem 12. und 13. Jahrhundert herrührend, sind uns durch Luther viele Choralmelodien geworden. Z. B.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort ꝛc.
Es woll uns Gott genädig sein ꝛc.
Nun komm der Heiden Heiland ꝛc.
Gottes Sohn ist kommen ꝛc.
Erstanden ist der heil'ge Christ ꝛc.
Christ lag in Todesbanden ꝛc.
Nun bitten wir den heilgen Geist ꝛc.
Komm heiliger Geist ꝛc.
Mitten wir im Leben sind ꝛc.

**) Daß dies der Fall war, zeigen folgende Beispiele. Herrmann Vespasius gab 1571 heraus: „Nye Christlike Gesenge und Lede up allerley arth Melodien der besten olden düdschen Leder.“ Henrich Knaust, welcher „Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein“ ꝛc. (Frankfurt a. M. 1571) herausgab, sagt in der Vorrede: „Ich hab etliche schampare Gassenhauer und Reuterliedlein in einen geistl. Sinn und Text transferiret, daß meine Discipeln denselbigen under die Noten appliciren und singen sollten, uff daß sie von der Bulen Texte abgehen möchten. Denn obwol die alte Compositio gudt und mir sonst gefellig so hab ich doch von den Worten nichts gehalten, derowegen auch dieselbigen verendert.“ — Aus weltlichen Liedern wurden Choralmelodien. Z. B.
Kommt her zu mir ꝛc. (aus: Was woll'n wir aber heben an ꝛc.)
Ich dank dir lieber ꝛc. (aus dem alten Minneliede: Entlaubt ist uns der Walde ꝛc.)
Ach Gott im höchsten Thron ꝛc. (aus: Der Schüttsam hatt ein' Knecht, dem thät'n die Gülden wohl ꝛc.)
Ach Gott im höchsten Thron, schau ꝛc. (aus: Nu schürz dich Gretlein, schürz dich, du mußt mit mir davon ꝛc.)
Ach Gott thu dich erbarmen ꝛc. (Frisch auf, ihr Landsknecht all ꝛc.)
Herr Christ der ein'ge Gottessohn ꝛc. (aus zweien: Ich hört ein Fräulein klagen ꝛc. und: Ich stund an einem Morgen heimlich an einem Ort ꝛc.)
Wie schön leuchtet ꝛc. (Umarb. des Minneliedes: Wie schön leuchten die Aeugelein der Schönen und Zarten mein ꝛc.)
Auf meinen lieben Gott ꝛc. (Note für Note aus: Venus, du und dein Kind ꝛc.)
In allen meinen Thaten ꝛc. (aus: Insbruck ich muß dich lassen ꝛc.)
Herzlich thut mich verlangen ꝛc. (Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart ꝛc.)

*) Daß Luther's Ansichten über die Musik der Kirche wirklich eine solche Annahme erlauben, zeigt u. A. seine Glosse zu den Confess. August. Buch 18, cap. 53, an welchem Orte der ascetische Aug., um nicht durch die Musik in der Kirche gerührt zu werden, was er sich zur Sünde anrechnete, nur einen Mittelton zwischen Absingen und Recitiren als allein statthaft erklärt. L. sagt dabei: „Er ist ein feiner frommer Mann gewesen, wiewohl wenn er in jetziger Zeit lebte, so würde er es mit uns halten. Die lieben Väter haben auch ihre Mängel gehabt.“

**) Thomas a Jesu klagt, „daß die deutschen Lieder, welche man in Kirchen, Schulen und Häusern höre, L.'s Werk auf bewunderungswürdige Weise förderten. Der Jesuit Canzonius: „Hymni Lutherici animas plures quam scripta et declamationes occiderunt.“

überall, somit auch in der Musik, so scharf als möglich auszuprägen*).

Gleichwie das Wort des Lebens bei aller Gnade und Herrlichkeit, die es verheißt, dennoch immer mit solcher Würde, oft mit einem erschütternden Ernste an den Hörer desselben tritt, also darf auch durch alle Erscheinungen der im Dienst der Kirche waltenden Künste hindurch nicht das Moment eines heiligen Ernstes fehlen, die stille, wie ein rother Faden sich hindurchziehende Mahnung an das: „Wie Viel es ihn gekostet, daß wir erlöset sind." Eben darum aber kann eine nur für weltliche Zwecke berechnete und ihnen entsprechende Musik nicht ohne Weiteres kirchlichen Zwecken genügen. Für diese muß doch immer noch ein ganz anderer und anders gearteter Ausdruck gefunden werden können**).

Gilt demnach als oberster Grundsatz, daß alle unsere Kirchenmusik, somit auch der Choral, etwas Anderes als unsere gewöhnliche weltliche Musik sein muß, so halte ich nun von diesem Standpuncte aus eben den heutigen Choral, den gerade sein Mangel an Rhythmus recht entschieden vor der weltlichen Musik kennzeichnet, für den allein natur- und sachgemäßen, den rhythmischen Choral hingegen als Gemeindegesang für nicht mehr zweckentsprechend und angemessen.

Zwischen der Verdrängung des rhythmischen Chorals durch unseren heutigen und der im 6. Jahrhunderte erfolgten Ersetzung des ambrosianischen Gesanges durch den gregorianischen findet ein Parallelismus statt, durch dessen ausführliche Erörterung meine obige Behauptung nur bewiesen und gekräftigt werden würde.

Um aber den heutigen Choral nach dem vorhin aufgestellten Grundsatze zu dem zu machen, was er sein soll, steht ihm noch ein anderes Element zu Gebote, und dies ist das harmonische, ein Punct, auf den man bisher vielleicht doch noch zu wenig Gewicht gelegt hat.

Alle unsere älteren Choräle sind in Melodie und Harmonie unter ganz anderen Begriffen als denen der heutigen Musikwissenschaft gedacht worden. Eben darin aber liegt ihre besondere erhebende Kraft, ihr fremdartiger, Herz und Sinn bewegender Charakter. Jene eigenthümlichen Tonreihen mit ihren eigenen harmonischen Gesetzen haben von Alters her den Namen „die alten Kirchentonarten", Beweis genug, daß sie eben dem Dienst der Kirche unterstellt waren, weil man sie für hierzu ganz besonders geeignet ansah. In Beziehung auf diese Seite des Chorals aber haben die letzten Jahrzehnte unendlich viel verschuldet. Es giebt Bearbeitungen und ganze Choralbücher, in denen der ursprünglich vorhandene Typus der alten Melodien bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist, weil man in sie die Begriffe und Forderungen unserer modernen Tonarten hineingetragen und zuletzt sogar in nothwendiger Consequenz die verunstaltende Hand an die Melodie selber gelegt hat. Exempla sunt odiosa von dem sonst verdienstvollen Joh. Adam Hiller*) an bis auf unsere Tage.

Eine Wiedererweckung des alten harmonischen Elementes im Verein mit dem Aufgeben des rhythmischen ist es nun, was unserem Chorale am ehesten, am leichtesten und wirksamsten zu einer wieder exclusiven, würdigen Stellung verhelfen kann.

Es darf nicht befremden, daß diese Behauptung und ihre praktische Ausführung ebenfalls Gegner hat. Hören wir ihre Einwürfe! — Sie sagen: „Jene alten Tonsysteme sind nur eine unvollkommene Erscheinung, ein jetzt längst überwundener Standpunct. Man muß aber den inzwischen gewonnenen Fortschritten in der Musik schlechterdings Rechnung tragen und darf darum auf die den Alten eigenthümlichen Ansichten nicht mehr zurückkommen." — Wenn nun auch nicht geläugnet werden kann, daß unser heutiges Tonsystem ein bei Weitem mehr entfaltetes, freieres und selbständigeres ist, so hat doch auch andrerseits das alte System eine ganz eigene Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die ihm nicht anders denn als Vorzug angerechnet werden muß. Wir haben nur zweierlei Tongeschlechter. Die Alten hatten sechs, und selbst wenn wir die fast ungebrauchte lydische Tonart abrechnen, noch immer fünf in ihren Tonverhältnissen ganz verschiedene Tonleitern, auf deren jeder einzelnen sich ein besonderes Tongeschlecht aufbaute**). Dabei waren sie nur in dem beschränkt, was bei allem Volks- und Gemeindegesange ohnedies nur in sehr discreter Weise gehandhabt werden kann und soll, in der Modulation, und es muß ihnen als besonderer Vorzug angerechnet werden, daß ihre Regeln selbst schon diejenige Beschränkung auflegen, die in unserem System erst durch ein lebendiges Bewußtsein der zu erreichenden Kunstzwecke in solchen Fällen geübt werden muß***)

Wäre jedoch das alte System noch so unvollkommen, so würde man doch durch die Nothwendigkeit gezwungen sein, immer wieder darauf zurückzukommen. Denn eine Menge der Choräle, beurtheilt man sie ohne Weiteres nach den heutigen Musikgrundsätzen, ist geradezu mit all unseren Tonarten, Schluß- und Modulationsgesetzen unvereinbar. Man denke an das beharrliche h in dorischen, an das querköpfige f in mixolydischen Tonreihen 2c.

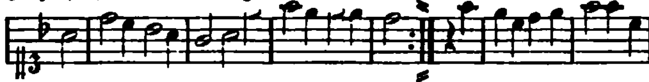
Aber noch eine andere Einwendung macht man gegen die alten Kirchentonarten. Nicht feierlich und erhaben, nein! nur frappant und oft unangenehm seien die meisten ihrer Accordfolgen, das musikalische Gefühl der Jetztzeit verletzend.
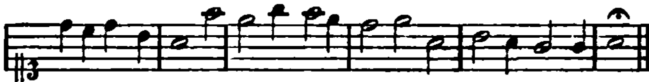
Das zu widerlegen ist mindestens schwer. Denn die

---

*) Man sehe folgendes Beispiel:

Herzlich thut mich verlangen 2c.





und entscheide selbst, ob dieser Rhythmus nicht eine sehr bedenkliche Annäherung an weltliche Musik ist.

**) Hierbei dürfte als eines Kuriosums Erwähnung verdienen, daß eine nun aufgelöste freie Gemeinde laut ihrem Liederbuche ein Loblied Gottes nach der Melodie — der Marseillaise sang, die bekanntlich in Melodie und Rhythmus mit dem besten Glücke Trotz und wilde Energie ausdrückt, wenn man auch die tausend schmerzlichen und blutigen Erinnerungen abrechnet, die sich an dieses Lied knüpfen.

*) Cfr. dessen durch Verordnung des Consistoriums in den Churfürstlichen Sächsischen Ländern eingeführtes Choralbuch. Außerdem polemisirt er bei allen Gelegenheiten gegen „diese finstere Rüstkammer der alten Modorum und Tonorum ecclesiasticorum."

**) Der Verfasser bekennt sich hierbei zu der lichtvollen Marx'schen Theorie der Kirchentonarten und findet sich im Widerspruch mit Koch (Geschichte des Kirchenliedes), W. Schneider u. A. m., die acht, ja zwölf Kirchentonarten annehmen, da sie alle plagalischen Tonreihen der Urtonarten zu selbständigen Tonleitern und Tonarten erheben, eine Classification, von welcher Verwirrung und Haltlosigkeit zuletzt nicht mehr fern zu halten ist.

***) Auch A. B. Marx, gewiß kein fanatischer Conservator des Antiquirten, fühlt sich berufen, in verschiedenen seiner Werke für die vielfach und mit Unrecht geringgeachteten Kirchentonarten eine Lanze zu brechen. So sagt er (Compositionslehre, Theil II, S. 359): „Die Tiefsinnigkeit des alten Systems läßt sich nicht verkennen und in mehr als einem Puncte müssen wir ihm feinere Unterscheidungen und treffendere Charakteristik zugestehen als unserem heutigen Systeme."

Musik in ihrer Wirkung ist Sache des individuellen Gefühls und darüber läßt sich nicht reden wie über einen Syllogismus oder eine mathematische Formel. Es hat keine der Künste ein so leicht fertiges und darum leichtfertiges, unreifes Urtheil zu gewärtigen als eben die Musik, weil hier einige banale Redensarten gar zu wohlfeil erlernt werden können, mit denen man die Berechtigung zur Kritik nachzuweisen glaubt.

Der Tam-Tam des Chinesen spricht bei Weitem sein Gemüth mehr an, als es die erhabensten und gigantischen Tonmassen einer der unsterblichen neun Symphonien vermöchten; selbst der Italiener wird heute noch durch die nach unseren Begriffen fadeste und süßlichste Melodie in seinen sprüchwörtlich gewordenen Begeisterungsparoxysmus versetzt, während Mozart's edle Werke nur geduldet, andere deutsche werthvolle Tondichtungen der Beachtung für gar nicht werth gehalten werden. (Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.
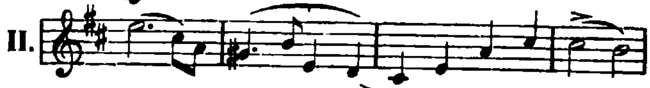
August Wilhelm Ambros, Op. 6. Trio. Prag, Christoph und Kuhé. Pr. $2^2/_3$ Thlr.

Der Autor dieses Trio hat sich in d. Bl. sowol wie durch selbstständige Werke bereits als einen geistreichen musikalischen Schriftsteller beim Publicum eingeführt; von Compositionen ist in d. Bl. nur eine Kleinigkeit für Pianoforte besprochen worden. In dem vorliegenden ersten größeren Werke führt er sich auch als Componist in einer Gattung ein, die schon einen strengeren Maßstab der Beurtheilung erheischt, als gelegentliche Improvisationen einer momentanen Laune zu erwarten haben. Es darf nicht befremden, wenn das obengenannte Werk vom künstlerischen Standpuncte aus weniger befriedigen kann, da das Gebiet des Schaffens nicht des Verfassers Lebenssphäre ist, wirklich bedeutsame Tonwerke selbstverständlich nicht von Einem erwartet werden können, dessen Lebensaufgabe nach anderer Richtung hin geht, dessen musikalische Thätigkeit eigentlich mehr dem ästhetischen und schriftstellerischen Wirken gewidmet ist. Dessenungeachtet ist dasjenige, was in diesem Trio geboten wird, immer eine recht beachtenswerthe Leistung. Sie zeigt in technischer Hinsicht viel Gewandtheit und Geschick; auch das Formelle hat der Componist durch Studium der Meisterwerke sich so zu eigen gemacht, daß von dieser Seite keine wesentlichen Ausstellungen zu machen sind. Mitunter freilich finden sich Schwülstigkeiten, Gekünsteltes und Gemachtes, wo eine größere Freiheit und Leichtigkeit in der Behandlung am Platze gewesen wäre, denn betrachten wir die darin aufgestellten Gedanken, so kann allerdings eine höhere musikalische Bedeutung ihnen kaum abgewonnen werden. Das ganze Werk hält sich mehr auf dem Standpuncte einer angenehm unterhaltenden Conversation, wobei es eben nicht darauf ankommen soll, tiefe und ergreifende Gedanken vorzubringen. Es darf daher auch nicht befremden, wenn die vier Sätze, die in der formell hergebrachten Weise verarbeitet sind, nicht durch eine geistige Nothwendigkeit unter einander zusammenhängen. Es ist auch gleichgültig, ob das Andante der Menuett folgt, oder die Menuett dem Andante; ihre Stellung an diesem oder jenem Platze ist nicht durch irgend einen ideellen Grund ernothwendigt. Auch findet zwischen den einzelnen Sätzen insofern ein Mißverhältniß statt, als die drei ersten ziemlich ausgedehnt sind, insbesondere das Andante und die Menuett, der letzte Satz dagegen viel zu kurz abgemacht ist und, von dieser Seite betrachtet, das Werk einen unbefriedigenden Eindruck machen wird. Freilich bot auch dieser letzte Satz in seinen Motiven wenig Ausbeute zum Weiterspinnen; die Gedanken sind zu dürftig; dies hat der Componist vielleicht selbst gefühlt und dem Ganzen einen baldigen Schluß gegeben. Eine gewisse Frische bei dem Auftreten dieses letzten Satzes ist nicht zu verkennen; das zweite Motiv dagegen, welches mit dem ersten recht geschickt verbunden wird, bietet allerdings zu wenig Stoff zur Verarbeitung —



es hat eine vage Physiognomie und klingt wie eine Phrase, die einem gerade zur rechten Zeit noch einfällt, um die nöthige Antwort, die doch nun einmal gegeben werden soll, nicht schuldig zu bleiben. Aehnlich, was die Motive betrifft, verhält es sich mit dem ersten Satze. Die Verarbeitung derselben ist gut und durchdacht, allein es liegt in ihnen kein bedeutender musikalischer Kern,







jedoch macht der Satz immer noch keinen ungünstigen Eindruck, da die formelle Ausarbeitung gut behandelt ist. Von weniger günstiger Wirkung ist das Andante. Es trägt keinen entschiedenen Charakter; wenn es zu Ende ist, so ist man sich nicht klar über das, was es hat sagen wollen. Der Mangel musikalischer Erfindung tritt hier sehr auffällig zu Tage; es ist trockene Arbeit; statt zu befruchten und zu beleben, schleppt sich die Phantasie sieg dahin. Dazu contrastirt das Anhäufen von Mitteln, ein dickes Auftragen von harmonischen Verbrämungen, die in keinem Verhältniß zu den unergiebigen Ideen stehen; auch ist es zu lang und wirkt deprimirend. Der Menuett läßt sich gleichfalls kein Interesse abgewinnen, die Motive sagen doch zu wenig, sie leiden so sehr an Erfindungsmangel und haben so wenig anregende Musik in sich, daß sie auf musikalische Bedeutung gar keinen Anspruch machen können. Was von der Menuett gilt, das trifft auch die beiden Trios; es mangelt überall das scharfe Gepräge, ein specifisches Etwas, welches reizen und anregen könnte. Somit macht das Werk mehr den Eindruck einer gut gemachten Arbeit, als einer aus lebensvoll schaffender Phantasie geschöpften Composition.

Emanuel Klitzsch.

Aus Dresden.

Verwichene Saison endete ungewöhnlich spät. Unser letzter Bericht giebt deßhalb keinen Abschluß derselben und erübrigt noch einen Nachtrag, wegen dessen Verzögerung um freundliche Nachsicht gebeten sei.

Der Tonkünstlerverein, über dessen Gesammtthätigkeit die Kleine Zeitung berichtete, brachte an seinen letzten beiden Productions-Abenden noch einige Werke, welche Anspruch auf Beachtung haben. Welcher Clavierspieler kennt nicht das

C dur-Notturno von Spohr (Op. 34) zu vier Händen? Gedachter Verein bot es uns in seiner Originalgestalt, für Harmonie- und Janitscharenmusik, wie es Spohr 1809 der fürstl. Schwarzburg-Sondershausenschen Capelle und insbesondere deren Dirigenten, dem tüchtigen Clarinettisten Hermstädt, widmete. Hr. Kammermusikus Lauterbach führte die schwierige Partie der Clarinette in anerkennenswerthester Weise aus und hatte hervorragenden Antheil am wohlgelungenen Ganzen, dessen Klangcolorit sich hell, frisch, ja kerngesund erwies. Als Composition steht dieses Notturno nicht auf der Höhe späterer Werke des Meisters, und gewährt nicht einen durchweg befriedigenden Eindruck. An theilweise Veraltetem liegt das nicht allein; mit Ausnahme des schönen Variationen-Themas sind die Gedanken von einer bei Spohr sonst weniger vorkommenden Unerheblichkeit. Hätten wir nicht ein Gelegenheitsstück vor uns, so möchte uns die Mitwirkung der Janitscharen fast befremden, sie widerspricht Spohr's innerstem Wesen, wie er ja auch bei seinen späteren musikalischen Eroberungen von diesen lärmenden Gesellen absah. Immerhin blieb die Vorführung dieses Notturno interessant und dankenswerth. An selbem Abend vernahmen wir ein Manuscript-Quintett (B dur) für Piano, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott von Moritz Siering, bestehend aus vier Sätzen. Die Verwerthung dieser Instrumente zeugte von nicht geringer Kenntniß der Klangwirkung und technischen Behandlung derselben. Mehr als vielleicht beabsichtigt war ein ernstes Studium der früheren Meister kenntlich, und sollten wir dem solid und tüchtig gearbeiteten Werke noch einen Vorwurf machen, so wäre es der einer fast aufdringlichen Verständlichkeit. Die sehr faßlichen Motive werden uns einer Dorfpredigt gleich so oft zu Gemüthe geführt, als hätten wir nachher ein Examen darüber zu bestehen. Dem Verdacht, mit unserer Richtung zu sympathisiren, war Hr. Siering so wenig ausgesetzt, daß er nach Herzenslust auch noch interessant hätte sein dürfen. — Hrn. Spindler's Quartett (C dur, Op. 108) zeigte in seinen drei Sätzen eine gedrungene Gliederung; die straffen Motive, in knappe Form gekleidet, bekennen sich ganz und gar zu ihrem Meister und haben außer dem Hause keine Verwandschaft. Wir geben dem ersten Satze den Vorzug vor dem Andante mit einem Volksliede, denn es durchweht denselben eine wohlthuende Frische, zu der sich ein männlicher Ernst gesellt. Formelles Geschick und natürlicher Fluß, der uns nur im Andante durch die rückende Begleitung etwas beeinträchtigt scheint, zeichnen das Werk, dessen Ausführung auch mittleren Kräften möglich ist, vortheilhaft aus. Zur Ehre gereicht es dem Componisten, daß derselbe bei überhäuften Aufträgen für die leichter zu beschaffende Claviermusik auch der ernsteren Kunst seine Dienste weiht.

Am 16. April veranstaltete Frau Dr. Schumann ein Concert. Noch immer steht das musikalische Publicum in ungeminderter Liebe und Treue zu der gefeierten Künstlerin, welche die Unzureichenheit unserer Concerträume zu beklagen in der beneidenswerthen Lage ist. Beethoven's C dur-Sonate (Op. 53), Phantasiestücke von Rob. Schumann (Op. 12), Bach's große A moll-Fuge, Mendelssohn's Rondo capriccioso und ein Andante von Mozart wurden vorgetragen. Wir können uns füglich eingehenden Lobes entheben; unsere Zeitschrift hat die Künstlerin von ihrem ersten Auftreten an bis jetzt mit einer Aufmerksamkeit begleitet wie kaum irgend Jemand und ist mit Anerkennung ihres hohen Ranges nicht zurückgeblieben. Wir beschränken uns daher vor der Hand auf Constatirung außerordentlichen Erfolges, bis eine theilweise oder gänzliche Erneuung des Programmes zu weiterer Mittheilung Anlaß bietet. In Schumann's melodramatischer Behandlung der Balladen von Hebbel: „Schön Hedwig" und „Der Haideknabe" glänzte Frau Franziska Ritter durch ihre hochpoetische Gestaltungskraft. — Gelegentlich eines Concertes der königl. Capelle im Hoftheater vernahmen wir ein Concertino für vier Hörner mit Orchesterbegleitung. Der Componist Hr. Kammermusikus Hübler hat die sich gestellte Aufgabe mit Einsicht und Geschick gelöst und ist einem Bedürfniß entgegengekommen, wegen dessen man sich nur allzusehr mit Arrangements zu helfen suchte. — Ein von den Geschwistern Ferni in sehr vorgerückter Jahreszeit angekündigtes Concert mußte wegen Mangel an jeglicher Theilnahme unterbleiben. Hr. Treiber, Pianist aus Gratz, ließ sich im Theater hören. Dem E moll-Concert von Chopin, welches er mit Begleitung des Orchesters (Dirigent Hr. Musik-Dir. Riccius) vortrug, ward er technisch vollkommen gerecht und stand in dieser Beziehung gleichsam über seiner Aufgabe; Präcision, Correctheit, feine Nuancirung und Wärme der Empfindung machten sich vortheilhaft geltend. Wenn wir uns Chopin, abgesehen von der nur ihm eigenen und jedenfalls unnachahmlichen Spielweise, spiritueller, nervöser, mächtiger und auch wiederum schwärmerischer aufgefaßt und wiedergegeben zu denken vermögen, so sei damit die Richtung angedeutet, nach welcher hin der strebsame und bescheidene Künstler seine Aufmerksamkeit zu lenken habe. C. Mayer's Propheten-Phantasie, eines der schwierigsten Werke älterer Schule, hätte ebenfalls eine noch größere Kraftentwicklung vertragen. Statt Willmers' unbedeutender Pièce „Rossignol" hätte eine dankbarere und werthvollere Gabe geboten werden mögen.

Unser Conservatorium für Musik unter dem Protectorat Sr. Kgl. Hoheit des Kronprinzen Albert hat insofern eine Veränderung erfahren, als nach erfolgtem Austritt des Gründers Hrn. Kammermusikus Tröstler der zeitherige Miteigenthümer Hr. Friedr. Pudor alleiniger Inhaber des Institutes ist. Zu dem artistischen Directorium gehören außer demselben noch die HH. Ad. Blaßmann und Musik-Dir. Ad. Reichelt. Der Unterricht der Zöglinge hat seinen ungestörten Fortgang. Mit nächstem 8. October beginnt ein neuer Cursus.

Hr. Capell-M. Rietz ist seit Ostern bekanntlich der Unsere. Zum erstenmale leitete derselbe die Capelle in der neunten Symphonie von Beethoven im Palmsonntagconcert, und „Figaro" war die erste Oper, welche von ihm neu einstudirt in Scene ging. — Von gewissen Seiten her ist eine neue Aera unseres Musiklebens in Aussicht gestellt; mit Freuden wollen wir uns am Mitgenuß derselben betheiligen, sobald diese Erwartungen in Erfüllung gehen, unsere wärmste Anerkennung aber bis zu den Symphonieconcerten aufsparen. Daß unsere Capelle um ein so ausgezeichnetes Mitglied wie Hr. Friedr. Grützmacher bereichert worden ist, kann ebenfalls dem Gedeihen unseres Musiklebens nur im hohen Grade förderlich sein.

Paolo.

Aus New York.

Anfang Sommer.

Die Sonne steht im Wendekreise des Krebses und mit ihr ist die Musik dorthin gerückt. Es ist eine große und unleidliche Stagnation eingetreten, die Künstler haben ihren Sommerschlaf begonnen, und die Tropenhitze läßt nicht einmal ein Vorbereiten auf den Winterfeldzug zu. Trotzdem sind wir nicht ohne sporadische Aeußerungen der Kunst und hier und da läßt sich auf dem Lande in irgend einer stillen Gemeinde die Musik

nieder, um freundliche Aufnahme und Pflege zu finden. Wer da glaubt, daß wir hier in Amerika Barbaren sind, oder etwa nur bildungsfähige, aber nicht gereifte Jünger der Kunst, ungeschliffene Diamanten, der irrt sich; freilich nur bis auf die Ungeschliffenheit, denn die ist hier mehr zu Hause, als irgendwo in Europa, und nirgends stehen die Musiker sich so abweisend, so isolirt gegenüber, wie hier. Trotzdem finden sich Vereinigungspuncte; die Nothwendigkeit treibt die verschiedenen Elemente zusammen, freilich nur damit sie sich nach gethaner Arbeit sofort wieder zerstreuen. Hier, wo die Selbstständigkeit des Individuums, wo die persönliche Freiheit, das Ich, die höchste Ungebundenheit genießen, wird trotzdem viel von dieser Berechtigung aufgegeben, und um der Kunst zu dienen, fechten die Anführer, sobald es sein muß, als gemeine Soldaten im Heere der Kunst; Dirigenten, die heute noch mit dem strengsten Regimente ein Orchester zügelten, treten morgen als Violinisten oder Vertreter irgend eines anderen Instrumentes in demselben Orchester auf, ohne ihrer Stellung Etwas zu vergeben. Es herrscht, ich möchte sagen, eine gewisse Opferfreudigkeit unter den hiesigen Musikern, wo es gilt, einen Fortschritt zu erzielen. Und diesem Fortschritt in der Musik wird hier verhältnißmäßig mehr gehuldigt, als irgendwo anders. Wenn Sie die Programme der besseren Concerte lesen, in denen die deutschen Musiker die Leitung haben, so werden Sie Schubert, Schumann, Liszt und Wagner in der Majorität vertreten finden, ja es ist zweifellos, daß namentlich die Werke der beiden letztgenannten Meister hier eine schnellere Aufführung, eine enthusiastischere Aufnahme finden, als in vielen größeren Städten Deutschlands. Victor Hugo sagt einmal, große Männer seien wie hohe Berge; sie hätten ein weites Echo. Die Wahrheit dieses Vergleiches wird nirgends deutlicher, als in Amerika. Hier, wo unter dem Druck der materiellen Verhältnisse nicht allein, sondern aus der Politik, dem großen Publicum Genüge zu leisten, es sich erwarten ließe, daß dem Baal der italienischen Musik geopfert werden sollte, hat die Schaar der Pionniere für Fortschritt und geistige Entwickelung im Reich der Töne den Bestrebungen der neuesten Zeit ihr Recht verschafft und ist damit erfolgreich gewesen. Wenn Goethe im „Faust" Mephisto auf die Erklärung der Meerkatzen:

„Wir kochen breite Bettelsuppen!"

antworten läßt:

„Da habt Ihr ein groß Publicum!"

so hat er nur in beschränktem Sinne Recht, denn bei uns wenigstens hat die letzte Saison bewiesen, daß die Bettelsuppen aus der Verdi'schen Armenanstalt nicht so viele Abnehmer hatten, wie die Gerichte aus besserer Küche. Trotzdem ist im letzten Jahre nur ein geringer Schritt vorwärts gethan worden, der „Tasso" und das Wagner'sche „Liebesmahl" sind fast die einzigen neu aufgeführten Werke gewesen, wenn man die kleineren Arbeiten abrechnet, welche von dem Quartette der HH. Mason, Thomas, Bergmann vorgeführt wurden. Diese Herren sind höchst begabte und eifrige Jünger der neueren Richtung und ihre persönliche geachtete Stellung in der musikalischen Welt verleiht ihrem Streben einen noch größeren praktischen Werth; dennoch fehlt ihnen bei ihrem Vordringen das System. Es ist wahr, daß ein guter Mensch „in seinem dunkeln Drange" wol des rechten Weges sich bewußt sein mag, indessen wäre ein systematisches Vorschreiten, ein in richtiger Progression gethanes Entwickeln des Geschmackes für Edleres und Besseres viel mehr heilbringend und der Sache vortheilhafter, für welche die Herren kämpfen. Vermittelnde Anregung von den Hauptvertretern des Fortschrittes in Europa und Heranbilden der Schüler hier zu dem Verständniß der wahren Kunst wären die geeignetsten Mittel. Ich glaube jedoch kaum, daß eine directe Verbindung zwischen den Meistern Deutschlands und ihren Jüngern in Amerika bis jetzt besteht, und weiß, daß sehr Wenig gethan wird, um bei dem Unterrichte das Ungeziefer der Componisten, welche auf die Elle arbeiten, zu vertilgen. Und sicherlich ist es in Amerika nicht hinreichend, nur durch Aufführung die Begeisterung für die Wagner'schen und Liszt'schen Schöpfungen zu erwecken. Seit der Aufführung des „Tannhäuser", die meteorartig über den sonstigen Erscheinungen der Oper schwebte, ist viel in dieser Beziehung vernachlässigt worden.

Das Capitel Oper freilich ist eines, über welches man in guter Gesellschaft kaum sprechen sollte; die Oper ist eben ein Gegenstand des Handels wie alte Kleider und in den Händen von Leuten, die das letztere Geschäft nur mit dem ersteren vertauscht haben. Die meisten italienischen Sängerinnen hier haben nur Verdi auf der Walze, und selbst Donizetti's Opern sind für sie das Buch mit den sieben Siegeln, daher fangen wir unsere Saison mit „Nabuco" an, um mit der „Sicilianischen Vesper" aufzuhören; einige dazwischengestreute Donizetti'sche Opern würden mit eben demselben Effecte in den Pulcinelltheatern gegeben werden können, und der Rossini'sche „Moses" hätte verdient, in lebenslänglicher Haft bei dem Pharao schmachten zu müssen.

Die einzige bessere Musik hören wir von den deutschen Sängern, welche hier italienisch singen, wie z. B. Stigelli und die Fabbri. Thümmel's Maler Sperling mußte sich bekanntlich Passermo nennen, um in Italien nicht zu verhungern, und so muß sich hier jeder deutsche Sänger italienisiren, um den Stempel seiner künstlerischen Vollwichtigkeit zu erhalten. Stigelli hat hier unter den schwierigsten Verhältnissen Triumphe gehabt, und es läßt sich in der That gegen seinen Vortrag kaum Etwas erinnern, ebenso ist seine Stimme in den hohen Tönen schön und voll, er singt dabei äußerst rein, und spielt nicht übel. Sein hohes C, welches bei dem hohen Stande des hiesigen Diapason fast genau dem Cis in Europa entspricht, ist ein kräftiger und dabei höchst ansprechender Brustton. Den Haupterfolg hatte er in der „Jüdin", die er zum Theil nach Duprez'schem Muster sang. Einen noch prononcirteren Erfolg als Stigelli hatte die Sängerin Fabbri, eigentlich Schmied, eine geborene Wienerin, welche, in Deutschland mit weiter Nichts als schöner Stimme Beifall erregend, sich durch ein dreijähriges Studium die vollendetste künstlerische Ausbildung verschafft hat. Es ist nicht zu bestreiten, daß gegen die Vocalisation und mitunter vielleicht gegen die Intonation der Sängerin sich ein Einwand erheben lasse, jedoch ist sie eine ganz vorzügliche lyrisch-dramatische Sängerin, von einem mit dem ungeheuersten Fleiße verbundenen Talente unterstützt, und sicher für größere Ehren in Europa aufgespart. Ihr Gehalt ist mehr als 3000 Thaler monatlich, und da bei uns die Bezahlung natürlich der Werthmesser ist, so können Sie leicht sehen, daß sie hier Furore macht. Ihre Darstellung der „Jüdin" war wirklich meisterhaft, und in den Scenen, wo Spiel erfordert wird, war sie durchaus plastisch schön und ausdrucksvoll in ihren Bewegungen und in der Steigerung des Affectes bis an die Grenzen der ästhetischen Gebote. Wenn Formes hierher kommt, so sollen deutsche Opern gegeben werden, namentlich würde wol der „Tannhäuser", auch die „Jüdin" und „Hugenotten" in unserer Muttersprache an die Reihe kommen. Unser deutsches Publicum besteht zu sehr großem Theil aus sehr musikalischen und dem Fortschritt huldigenden reichen Leuten, welche, dem Zopf-

thum in der Kunst abhold, dem Neuen seine Berechtigung zuerkennen und es in seinem Ringen mit der Starrheit des Alten unterstützen. Ein solches Publicum kann eine gute deutsche Oper, wie wir sie eben durch die Anwesenheit der genannten trefflichen Künstler und eine unzählige Menge von zweiten Sängern und Sängerinnen aus Deutschland haben, recht wohl erhalten.

Virtuosen haben wir in der letzten Saison nicht von Europa erhalten und Clavierconcerte sind, seit der Knabe Arthur Napoleon in einem glücklichen Augenblicke beschloß nach Havanna zu reisen, nicht mehr so zahlreich wie sonst. Mason, Sotter, Miles haben hin und wieder bessere Sachen gespielt, von denen besonders die Liszt'schen neuesten Transscriptionen und das Schumann'sche Clavierconcert gefallen, und eine Art von Popularität in den musikalischen Kreisen erlangt haben. Eine Zeit lang ging das Gerücht, daß Richard Wagner eingeladen werden sollte, hierher zu kommen; in der letzteren Zeit hat jedoch Nichts mehr davon verlautet. Jedenfalls würde seine Reise durch Amerika ein Triumphzug sein. E. R.

Wiener Briefe.

Opernbericht.

(Fortsetzung.)

Doch nun zurück zu der Sachlage unseres Opernorchesters. Begreifen Sie, auf Grundlage dieser Auseinandersetzungen, jene entsittlichende Gewalt eines solchen Repertoirs, wie ich es Ihnen hier vollkommen wahrheitsgetreu geschildert habe? Selbst Künstler solcher Kernhaftigkeit, wie die meisten Glieder unserer Operncapelle, müssen durch solches Treiben abgestumpft werden. Nach Vorausgeschicktem können Sie nun wol selbst erschließen, wann in unserem Orchester der rechte Geist, wann der Schlendrian sich in Permanenz erkläre. Eckert, der — infolge seiner jetzigen Stellung als artistisches Oberhaupt unserer Opernbühne — leider nur selten den Tactstock in die Hand nimmt, ist noch der Einzige, der es versteht, den Männern und Frauen da unten und oben selbst dann Feuer aus dem Geiste zu schlagen, wenn dieses schon erloschen scheint. Stegmaier hatte, während der kurzen Frist seines Capellmeisteramtes, nur wenige Opern inne. Es waren dies meist sogenannte Spielopern. Sie kennen den geistvollen Mann genau, ich brauche Ihnen daher über die sinnige Art seines Einstudirens und Dirigirens kein Wort zu sagen. Nun ist er von seinem Posten abgegangen, und seine Stelle soll — von kommender Saison angefangen — durch Dessoff aus Cassel besetzt werden. Wohl diesem zu erwartenden novus homo wie auch uns, falls er am Orte seines früheren Aufenthaltes Gelegenheit gefunden hat, sich an Altmeister Spohr's stets jugendfrischer Lenkerweise großer Massen zu spiegeln! Eine aufräumende Kraft solcher Art thäte unseren Opernzuständen wie auch der musikkundigen Hörerschaft unserer Stadt dringend noth.

Nun ein Wort über unsere Gäste, Grimminger und Grill. Nicht leicht hätte Grimminger, diesem Kernmenschen der Gesangs- und Darstellungskunst, über dessen Auftreten ich Ihnen bereits früher berichtet habe, ein grelleres Gegenbild folgen können, als der bayrische Hofopernsänger Grill. Beide Gäste — ziemlich schnell nach einander auftretend — haben nur ein Gemeinsames. Es ist dies die von Hause aus karg bedachte, unsympathische Stimme Beider. In allem Uebrigen marken sie sich so scharf wie nur möglich von einander ab. Gab sich in Grimminger eine durchaus künstlerische Natur kund, so stellte Grill in All und Jedem den geistlosen Routinisten hin. Jener lieferte Eigenes, dieser mühsam und wirkungslos Eingelerntes. Kurz: eine für die Länge der Zeit durch völlige Geistlosigkeit ermüdende, langweilende, ja anwidernde Gestalt, das ist Grill, dem von München aus ein so glänzender Ruf vorangegangen war. Ich frage Sie: kann eine Erscheinung solcher Art in unseren Tagen noch Zugkraft üben? Die Gegenwart verzeiht Alles eher, als die Geistlosigkeit. Darum erlassen Sie auch Ihrem Wiener Correspondenten jedes nähere Eingehen auf diese singende und agirende Mittelmäßigkeit.

Nun schließlich noch ein Wort über Dessauer's „Dominga", die einzige Novität dieses Opernjahres. Der Inhalt ist in Kürze folgender: Der Maire eines baskischen Dorfes wird von Schmugglern festgenommen. Seine Tochter Estella genießt des seltenen Glückes, zwei Freier auf einmal zu besitzen. Sie heißen Gaston und Fernand. Estella verspricht demjenigen ihre Hand, welcher den Vater befreien würde. Gaston wird im Kampfe mit den Schmugglern verwundet und kommt in Gefangenschaft. Dominga, die Mündel und Braut eines Schmugglers mit Namen Lorenzo, übernimmt die Pflege des Eingekerkerten, und bietet hülfreiche Hand bei Ueberlistung der Horde. Zum Danke hierfür wird Dominga von dem endlich befreiten Gaston als Gattin heimgeführt. Lorenzo steht nun geprellt da, und Estella giebt der Liebe Fernands, ihres zweiten Freiers, Gehör, der ebenfalls zur Befreiung ihres Vaters mitgewirkt hat. — Ich will von der Alltäglichkeit, ja Nichtigkeit dieser Handlung absehen. Sie liegt wol Jedem klar zu Tage. Die Erfindung eines solchen Stoffes ist ein offen ausgestelltes Armuthszeugniß für einen sich so nennenden dramatischen Dichter. Baumann war ein lyrischer Sänger süddeutscher Gemüthlichkeit, wie nur selten Einer; doch Einer kann eben nicht Alles. In den seltensten Fällen sind gute Lyriker auch glückliche Dramatiker. Wenn nirgend, so leidet ihr Talent auf der schlüpfrigen Fährte bühnlichen Gestaltens vollständigen Schiffbruch. So auch Baumann. In dem 40 Octavseiten und zwei Aufzüge langen Textbuche ist auch nicht die leiseste Spur dramatischen Lebens. Weder die Art der Charakterzeichnung, noch jene der Situationsgliederung, noch endlich die Sprache erhebt sich über das Niveau allergewöhnlichster Mache. Wie Baumann ist auch Dessauer ein anmuthiger Lyriker, überhaupt eine feinfühlige, liebenswürdige Sangesnatur. Weiter hinaus hat sein für das Lied, für die Romanze, ja sogar für eine gewisse Art von Balladen sinnig besaitetes Talent niemals vordringen können. Es ist in der ganzen Partitur der „Dominga" auch nicht ein einziger Zug frischer Erfindung zu bemerken. Was uns hier auffällt, ist entweder nur mehr oder minder geschickte Mache nach alt- und neufranzösischem Muster, oder gar nur eine Blumenlese von Abschriften eigener dereinst mit Glück gesungener Melismen. Das einzig Lobenswerthe am Ganzen: die hübsche, feinsinnige Behandlung des Orchesters, ist aber ebensowenig Dessauer's Eigenthum. Es ist ein bewußter oder unbewußter Nachklang Auber-Adam'scher Instrumentaleffecte, untermischt mit etlichen Mozart'schen, Spohr'schen und Mendelssohn'schen Allgemeinsätzen. Die Oper hatte einen sehr problematischen Erfolg. Die Darsteller hatten alle Mühe aufgewandt, dies tönende Ding über den Gewässern zu erhalten. Jeder von ihnen gab sein Bestes. Doch umsonst! Einige Tage vor dem Schlusse des Opernjahres 1859—60 wurde wol ein Todtensarg für „Dominga" gezimmert, und diese Partitur wahrscheinlich auf immer der Vergessenheit überantwortet.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Wir haben noch über den ferneren Verlauf des Schütky'schen Gastspiels zu berichten; es brachte uns den „Belisar" und zum Schlusse, am 31. Juli, den „Tell". In beiden Rollen trat die höchste dramatische Wahrheit in Spiel und Mimik auf eine bei den heutigen Sängern seltene Weise in den Vordergrund, an beiden Abenden entwickelte unser Gast eine edle, maßvolle Gesangsweise, die selbst in den Augenblicken höchster Erregtheit die volle künstlerische Beherrschung aller Mittel zeigte. Eine innere Wärme des Vortrags, ein Betonen der Gefühlsmomente in sicherer Abwägung des erforderlichen Kraftaufwandes, eine würdevolle Ruhe, als bezeichnender Ausdruck der Durchbildung, bildeten allenthalben den Hintergrund, auf dem die namentlich in höherer Lage überaus klangvolle, mächtige Stimme sich wirksam abhob. Meisterstücke der Gesangskunst im engeren Sinne waren das Duett im „Belisar" — zweiter Act —, im „Tell" die Scenen des dritten Actes, ein Musterbild dramatischer Gestaltung die ganze Rolle des Tell. — Von unseren einheimischen Mitgliedern stand im „Tell" Hr. Wallenreiter als Walter Fürst in erster Reihe, im „Belisar" hätten wir von diesem technisch bereits wacker geschulten Sänger als Kaiser ein würdevolleres Auftreten gewünscht.

Wien, 27. Juli. Das gestrige Auftreten des kurhessischen Monstre-Tenors Hrn. Wachtel als Edgar Ravenswood in der „Lucia" bewies — wenn es für Unbefangene ja noch eines Beleges hierfür bedürfte —, daß dieser Sänger gar Nichts in die Wagschale zu legen habe, als seine in der That colossale Stimme. Verläßt ihn aber die Gunst dieser letzteren, so steht dieser so schnell zum enfant gâté des leicht erregbaren Wiener Theaterpublicums gewordene Natursänger ärmer da, als vielleicht die mittelmäßigste, doch gebildetere Darstellerkraft unserer Bühne. Im ersten und zweiten Acte der genannten Oper vollständig heiser, brachte unser Sänger keinen einzigen Moment dieser sehr dankbaren Partie zu einer auch nur mäßigen Ansprüchen genügenden Geltung. Da das Können dieses Sängers nur in einer fast zwei Octaven umspannenden, in unseren Tagen allerdings seltenen Bruststimme, und — speciell gesprochen — eigentlich nur in der bewunderungswürdig ungezwungenen, reinen, wohlthuenden Betonung der Tenortöne g bis c, ja cis über den Linien, sonst aber in keinem wie immer gearteten sanglichen oder gar Darstellervorzuge ruht: so liegt auf der Hand, daß, wenn ihm die Höhe versagt, er uns Nichts zu bieten wisse, als eben Gewöhnliches. Seine Mimik, Declamationsweise, Haltung, Sprache, kurz Alles, was den eigentlich dramatischen Sänger macht, liegt bei Hrn. Wachtel in so roher Verpuppung, daß sich kaum sagen läßt, ob dieser Mann zu etwas Anderem befähigt sei, denn zum Singen specifisch höchster Tenortöne. Im dritten Acte, namentlich in der Sterbescene, gings etwas leidlicher. Die Stimme klang markiger, die Intonation gestaltete sich reiner. Von einem tieferen Durchdringen der Aufgabe war aber ebenso wenig die Rede. Und einem solchen Naturalisten streut man Weihrauch! S.

Pesth, 22. Juli. Der junge talentirte Pianist F. E. Boskovitz concertirte zum Besten des Scéchenyi-Denkmals und der ungarischen Akademie vor seiner soeben angetretenen Rundreise in Ungarn einmal im Nationaltheater und wurde vom Publicum aufs Günstigste aufgenommen. Seine zarte Nuancirung und brillante Fertigkeit verdienen die volle Zustimmung der Kritik. Das Ofener Sommertheater bringt wöchentlich vier bis fünf Opernvorstellungen mit befriedigendem Erfolg. Der neu organisirte Körper erstarke zunächst durch Uebung im Längstbekannten an Leib und Seele, damit Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin" im nächsten Herbste die Kräfte ihrer würdig vorfinden! In Stuhlweißenburg wirkte die ausgezeichnete junge Violoncellistin Frl. Rosa Suck in einem Wohlthätigkeitsconcerte, sie spielte ihres Vaters neueste Variationen über serbische Volksmelodien; ihr Strich nimmt an Schwung und Ausdruck im Tonanschwellen, mit einem Worte an Poesie in überraschender Weise zu. Graf Raday ist leider nicht mehr Intendant des Nationaltheaters, wo man gegenwärtig Rossini's „Othello" studirt, während die deutsche Oper Méhul's „Joseph und seine Brüder" vorbereitet. Bei Rózsavölgyi & Comp. erschien soeben zwei- und vierhändig die das Gepräge nationaler melodiöser Musik abspiegelnde Ouverture zur Oper „Báthory Mária" von unserem Capellmeister Franz Erkel. Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Wagner-Jachmann ist eingeladen worden, während der Anwesenheit des Kaisers von Rußland in Wien dort zu singen.

H. v. Bülow begiebt sich in Folge erhaltener Einladung nach Wiesbaden, wo er am 3. August concertiren wird.

Frau Viardot-Garcia wird auf einem Privattheater in dem Schlosse eines der reichsten englischen Lords im Gluck'schen „Orpheus" mitwirken.

In Breslau gastirt die dort früher engagirt gewesene Sängerin Frau Nimbs-Michaelis, jetzt in Hannover; sie trat zum erstenmal als Elisabeth im „Tannhäuser" auf.

Die Leipziger Männergesangvereine hatten, wie vor einiger Zeit für das Arndtdenkmal, so in verflossener Woche für den Liedercomponisten Carl Zöllner ein Concert im Garten des Schützenhauses veranstaltet. Beide Abende sollen sehr ansehnliche Einnahmen aufzuweisen haben; die Leistungen werden als annähernd präcise geschildert, die Programme erhoben sich jedoch nicht über das bekannte Niveau dieser musikalischen Sphäre.

Frl. Fischer v. Tiefensee hat in letzter Zeit zu London bei verschiedenen Gelegenheiten gesungen, u. a. im Buckinghampalaste vor dem Hofe lebhaften Beifall geerntet; auch in Hanover Square ist ihr Auftreten von günstigem Erfolge begleitet gewesen.

Die italienische Oper des Hrn. Merelli hat auf ihrer Reise von Frankfurt und Wiesbaden nach Berlin auch in Cöln wieder einige Vorstellungen, u. a. „Die heimliche Ehe" von Cimarosa, gegeben; als hervorragendstes Mitglied wird Sgra. Isabella Jncli genannt.

Musikfeste, Aufführungen. Das Sängerfest in Mühlhausen (Elsaß) hat einen unerwartet günstigen Verlauf gehabt. Auf der Reise dahin gab der Verein von St. Amarin bei seinem Aufenthalt in Lutterbach ein Concert, und der Pianist Mertke, welcher sich überhaupt um die Verbreitung deutscher Musik im Elsaß verdient macht, spielte bei dieser Gelegenheit drei Piècen, darunter den Einzugsmarsch aus dem „Tannhäuser" in Liszt's Arrangement.

Neue und neueinstudirte Opern. Um den höheren Bedürfnissen der Zeit Rechnung zu tragen, hat man in Dresden nun endlich auch Verdi's „Trovatore" einstudirt. Das abscheuliche Werk wurde am 26. Juli mit Beifall aufgenommen.

Rossini's „Semiramis" hat in der großen Oper zu Paris trotz überaus kostbarer Ausstattung nicht den erwarteten Beifall gefunden.

Musikalische Novitäten. Weckerlin, ein Elsasser, und der durch seine Schrift über R. Wagner bei uns bekannt gewordene Champfleury haben in Paris eine Sammlung französischer Volkslieder unter dem Titel: „Chanson populaire des provinces de France" erscheinen lassen.

Von Schumann's Faust-Ouverture ist soeben Bargiel's Arrangement für Pianoforte zu vier Händen erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Stern in Berlin hat den Titel „königl. Professor" erhalten.

Der Großherzog von Hessen hat dem Capell-M. Marpurg zu Mainz in Anerkennung seiner Verdienste um die Aufführungen bei dem Vierten Mittelrheinischen Musikfeste die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Am 27. Juli ward in Münster dem von dort scheidenden, in Frankfurt a. M. an Messer's Stelle tretenden Musik-Dir. Müller ein Abschiedsfest gegeben.

Vermischtes.

In Italien oder von italienischer Herkunft giebt es augenblicklich 1730 Sänger und Sängerinnen und 1670 Tänzer und Tänzerinnen. Unter den ersteren befinden sich 410 Prime Donne, 330 Tenore, 280 Baritone, 160 Bassisten, 50 Buffi, 500 Sänger für Nebenrollen.

☞ Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß des 52. Bandes der Zeitschrift.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
Hermann Conrad in Chemnitz.

Grossheim, J., Zwei Lieder: „Ich habe bevor der Morgen", „Neuer Frühling" für eine Singstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.

Seidel, W., Fest-Marsch für das Pianoforte. $7^1/_2$ Ngr.

Wetterhan, W., Liebespredigt, für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.

———, Lichtenwalder Park-Polka für das Pianoforte. $7^1/_2$ Ngr.

———, Idem für Orchester (in correcter Abschrift). N. 1 Thlr. 5 Ngr.

Musikalien-Nova
von
C. F. KAHNT in Leipzig.

Adelburg, A. de, Op. 6. Mazurka-Scherzo pour Violon principal avec accomp. de Piano. 10 Ngr.

Balfe, M. W., Potpourri aus der Oper: „Die vier Haimonskinder" für das Pianoforte zu 4 Händen. $27^1/_2$ Ngr.

Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Heft I. $17^1/_2$ Ngr.

———, Op. 31. Jessie. Polonaise brillante pour le Piano. 10 Ngr.

Brauer, Fr., Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen für jüngere Clavierspieler. $22^1/_2$ Ngr.

Brauer, Fr., Op. 14. Jugendfreuden. 6 Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. (Die Primo-Partie im Umfange von 5 Noten bei stillstehender Hand.) Nr. 1 in C. $12^1/_2$ Ngr.

———, Idem Nr. 2 in G. $12^1/_2$ Ngr.

Carulli, Fr., Neue praktische Guitarren-Schule. 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., Op. 35. Lieder ohne Worte, für das Pianoforte. Heft 1. 15 Ngr.

———, Op. 35. Idem Heft 2. 15 Ngr.

———, Op. 35. Idem Heft 3. 15 Ngr.

Handrock, Jul., Op. 18. Abendlied. Melodie für das Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 20. Spanisches Schifferlied. Transcription für das Pianoforte. 15 N

Kittl, J. F., Op. 56. Sieben der mit Pfte. $22^1/_2$ Ngr.

Klauwell, Ad., Op. 20. Thüringisches Volkslied für das Pianoforte. 10 Ngr.

———, Op. 34. „Wenn ich mich nach der Heimath sehn" für das Pianoforte. 10 Ngr.

Teichfuss, L., In die Ferne. Lied ohne Worte für das Pianoforte. $7^1/_2$ Ngr.

Voigt, Th., Op. 10. Alter Zecher. Lied für eine Bassstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.

Wohlfahrt, Heinr., Sonaten-Kränzchen f. d. Pfte. Leichte und gefällige Sonaten mit bezeichnetem Fingersatz und Vortrag für seine jungen Clavierschüler. Nr. 1. $12^1/_2$ Ngr.

———, Idem Nr. 2. $12^1/_2$ Ngr.

Wollenhaupt, H. A., Op. 51. La Traviata. Paraphrase pour Piano. 20 Ngr.

Die
Hof-Pianoforte-Fabrik
von
Zeitter & Winkelmann
in Braunschweig.

Ich erlaube mir, das musikalische Publicum auf obengenannte Firma aufmerksam zu machen, welche sich seit Jahren des vortheilhaftesten, wohlbegründetsten Rufes erfreut. Da ich das vor Kurzem durch das Prädicat „Hof-Pianoforte-Fabrik" ausgezeichnete Etablissement öfter zu besuchen Veranlassung habe, war ich Zeuge des dort waltenden steten Fortschritts. Fülle des Tones, anhaltende Stimmung und edle Tonfärbung zeichnen die Instrumente dieser Fabrik besonders aus. Die gefeiertsten Pianisten, *A. Jaell*, *H. v. Bülow*, *H. Litolff*, *Rubinstein* etc., bedienten sich in ihren Concerten der Zeitter-Winkelmann'schen Concertflügel und sprechen sich aufs Anerkennendste über dieselben aus.

Braunschweig, 26. Juni 1860.

Franz Abt, Hof-Capellmeister.

In Folgendem werden zwei an die Herren Fabrikbesitzer schon früher gerichtete Briefe mitgetheilt.

Hannover, 30. März 1857.

Geehrter Herr *Zeitter!*

Ich kann nicht umhin, Ihnen meinen schönsten Dank für das vortreffliche Piano, welches Sie während meines Aufenthalts in Braunschweig zu meiner Disposition stellten, zu sagen.

Ihre Flügel, die unbedingt den *ersten* und *besten* würdig zur Seite stehen können, zeichnen sich ganz besonders durch eine *vortreffliche Spielart*, sowie *singreichen*, *edlen*, *vollen Ton* aus.

Ich hoffe, Sie werden mir oft Gelegenheit bieten, auf Ihren herrlichen Flügeln zu spielen.

Mit freundlichstem Grusse verbleibend

Ihr ergebener

Alfred Jaell,

Königlich Hannoverscher Hofpianist.

Herren *Zeitter & Winkelmann*

Pianoforte-Fabrik Braunschweig.

Braunschweig, 11. April 1857.

Geehrter Herr *Zeitter!*

Mit Vergnügen nehme ich Gelegenheit, Ihnen bei meiner Rückkehr von Holland über den ausgezeichneten Beifall Bericht zu erstatten, dessen sich der Concertflügel, den sie mir so freundlich zur Disposition gestellt hatten, zu erfreuen gehabt. In der That haben mich diese Erfolge des Instruments in Städten wie Amsterdam, Utrecht, Rotterdam, Haag u. s. w. nur in meiner Ueberzeugung bestärkt, dass keine mir bekannte Fabrik ein Instrument aufzuweisen hat, welches das gedachte an Schönheit und Fülle des Tones, an Vollkommenheit der Elasticität, sowie an edler Tonfärbung übertreffen könnte.

Empfangen Sie die Versicherung meiner vollkommenen Hochachtung und Werthschätzung.

Henry Litolff.

Herren *Zeitter & Winkelmann*

Pianoforte-Fabrik Braunschweig.

Leipzig, den 10. August 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 1½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die temperirte Stimmung und die chromatische Tonleiter.

Von

C. Kretschmann.

Die Lehrer der musikalischen Theorie gehen, und gewiß mit vollem Recht, von der organischen Bestimmung jedes Tones als Grundton, Quint oder Terz, von der Construction der (diatonischen) Leiter aus dem Dreiklange und von den natürlich-akustisch gegebenen Klangverhältnissen aus. Die temperirte Stimmung wird, als der Erschließung jener Verhältnißbestimmungen nicht förderlich, leicht bei Seite gelassen. Jenes Verfahren ist um so nothwendiger, als das Clavier, diese gangbarste und übersichtlichste Verwirklichung einer temperirten Stimmung, an sich nur ein mechanisches Nebeneinander von Tönen, keine organischen Beziehungen derselben unter sich kundgiebt. Es wird Niemand einfallen, gegen die Methode anzukämpfen, wonach das im Clavier Unterschiedslose (also z. B. ais und b, oder E, als fünfter Ton der Quintreihe C–G–D–A–E im Gegensatz zu e in der von Hauptmann*) eingeführten Bezeichnung dieses Tones als Terz von C), zunächst in seiner genetischen Verschiedenheit aufgewiesen wird. Allein ob mit der Untersuchung der natürlich-akustischen Klangverhältnisse die in der modernen Kunst waltenden Gesetze erschöpfend behandelt sind, diese Frage wagen wir nicht zu bejahen.

Man ist gewohnt, die temperirte Stimmung als eine unvollkommene, unreine, der mathematisch reinen Intonation entgegengesetzt zu finden. Dies ist denn auch bei Hauptmann der Fall z. B. Nr. 253 (S. 171). Wir lesen (Nr. 290, S. 198) vom „trüben Elemente der Ungenauigkeit temperirter Intonation“, und von der vernehmbaren Verschiedenheit von E und e in der obigen Bedeutung, jenachdem der Sänger bei freier Intonation einen Quintton oder den gleichnamigen Terzton ausdrücken wolle*). Aehnliche Andeutungen finden sich auch bei Vischer,**). Es heißt hier S. 873: es sei im heutigen Tonsystem der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen, daß die entsprechenden ♯- und ♭-Töne durch ein und dieselbe Taste angeschlagen, durch dieselbe Saite u. s. w. hervorgebracht würden; in Wahrheit aber sei cis tiefer als des, ais tiefer als b u. s. f. — Die gleichschwebende Temperatur habe zur Folge, daß die Octave sich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlege und so die feineren Unterschiede zwischen großen und kleinen Halbtönen verschwänden. — Im Gesange oder auf Streichinstrumenten würden die Töne dem natürlichen Gefühle gemäß und somit reiner gegriffen.

Mag die Richtigkeit dieser Beobachtungen vorläufig dahin stehen, immerhin drängt sich die Frage auf, wie es denn möglich gewesen, daß ein System aufkommen und so totale Verbreitung finden konnte, welches die natürlich-mathematischen Verhältnisse verwischt, feine Unterschiede nivellirt, alle organischen Intervalle in eine Reihe gleichgemessener Ganz- und Halbtöne auflöst, und das Alles ohne das Ohr zu beleidigen? Und um deren Beantwortung näher zu treten, soll hier versucht werden, die Natur dieses wohltemperirten Tonsystems ins Auge zu fassen, alsdann zu ermitteln, wieweit es dem sogenannten natürlichen Intervallensysteme entgegenkomme, und welche für die Entwicklung der Musik erheblichen Erscheinungen das Auftreten dieses Tonsystems begleitet haben. Hoffentlich zeigt sich dabei, daß man sehr Unrecht thut, von der mathematisch-natürlichen Reinheit, als von einem verlorenen Paradiese, und von dem ausgeglichenen Tonsystem als von einem bloßen Nothbehelf zu sprechen.

Die gleichschwebende Temperatur ruht in einem Octavensysteme. Das Octavintervall regelt diejenigen der Quint und Terz, so daß der zwölfte Schritt im Quintenzirkel, welcher bei Fortsetzung des reinen Verhältnisses 2:3 etwas zu hoch werden würde, gerade mit der siebenten Octave, und der dritte Schritt im Terzencirkel, welcher bei Festhaltung des Verhält-

*) Harmonik und Metrik, Leipzig 1853, Nr. 21, S. 26, auch Einl. S. 11.

*) Vrgl. Beispiel S. 147: die vier Anfangstöne des Chorales: „Ach Gott und Herr“

	C	h	a	G (𝄐)
mit	C	e	F	C

und

	C	h	A	G
mit	C	G	D	G

als Bässen, woselbst die Töne a und A von verschiedener Tonhöhe sein sollen.

**) Aesthetik, Theil 3: „Die Musik.“

nisses 4 : 5 viel zu tief sein würde, gerade mit der nächsten Octav übereinkommt: $\frac{5^3}{4^3} = \frac{125}{64}$ statt $\frac{128}{64}$. Beides wird erreicht durch eine Reihe völlig gleich gemessener Halbtöne, deren je zwölfter zur Octave des Ausgangstones hinführt, deren Schwingungszahlen also eine stetige Reihe gleicher (geometrischer) Verhältnisse bilden. Setzt man die Schwingungszahl des Ausgangstones (z. B. C) gleich 1, so verhält sich die der Oberoctave (c) zu jener als 2. Zwischen C und c sind nun 11 Halbtöne gelegen, die in einer stetigen Proportion aufwärts schreiten sollen. Die Schwingungszahl des ersten Halbtones (nämlich Cis) muß demnach von einem Bruche dargestellt werden, welcher, größer als 1 und kleiner als 2, zwölfmal mit sich selbst multiplicirt, die Zahl 2 giebt. Dies ist $\sqrt[12]{2}$. Die Schwingungszahl des zweiten Halbtones oberhalb C, nämlich von D, muß von einem Coëfficienten dargestellt werden, welcher sechsmal mit sich vervielfältigt auf 2 führt (denn nach sechs Ganztönen gelange ich wiederum auf c); er ist $= \sqrt[6]{2}$. Der dritte Halbton oberhalb C (Dis oder Es, was im temperirten System gleichbedeutend ist) steht in einem Verhältniß zu C, welches, viermal wiederholt, auf die Oberoctave c führt. Es wird dargestellt durch $\sqrt[4]{2}$ u. s. f. Hieraus ergiebt sich folgende Reihe der Verhältnißzahlen einer wohltemperirten Octav:

C = 1,0000 = 1
Cis = 1,0595 = N von $^1/_{12}$ log. 2,
D = 1,1225 = N von $^2/_{12}$ log. 2,
Dis = 1,1892 = N von $^3/_{12}$ log. 2,
E = 1,2599 = N von $^4/_{12}$ log. 2,
F = 1,3348 = N von $^5/_{12}$ log. 2,
Fis = 1,4142 = $\sqrt{2}$,
G = 1,4983 = N von $^7/_{12}$ log. 2,
Gis = 1,5874 = N von $^8/_{12}$ log. 2,
A = 1,6818 = N von $^9/_{12}$ log. 2,
Ais = 1,7818 = N von $^{10}/_{12}$ log. 2,
H = 1,8877 = N von $^{11}/_{12}$ log. 2,
c = 2,0000 = 2.

Diese Reihe hat nicht nur die bereits angedeutete Eigenschaft, daß jede zwei benachbarte Intervallzahlen in dem Verhältniß 1 : 1,0595 des ausgeglichenen Halbtones zu einander stehen, sondern auch die, daß alle um eine gleiche Stufenzahl von einander abstehenden Intervalle ebenfalls eine richtige (geometrische) Proportion bilden. Insbesondere ist die Verhältnißzahl von Fis die mittlere Proportionale zwischen C und c (1 und 2). Die Octav ist also, wie sie in F arithmetisch, und in G harmonisch getheilt erschien, so in Fis geometrisch getheilt. Eine gleiche Untertheilung der damit gewonnenen Abschnitte führt auf Dis und A, also auf die Elemente des verminderten Septimenaccordes, während die harmonisch verwandtesten Töne: F und G hier von complicirteren Verhältnissen dargestellt werden.

Um die Unterschiede aufzufinden, welche diese Reihe im Vergleich mit den Verhältnißzahlen der sogenannten natürlichen Intervalle darbietet, geben wir eine der bei Hauptmann (S. 165) aufgenommenen Scalen wieder:

15 : 16 — 15 : 16 — 128 : 135
c — cis — d — dis — e — f — fis
128 : 135 — 24 : 25 — 15 : 16

24 : 25 — 15 : 16 — 15 : 16
fis — g — gis — a — b — h — c
15 : 16 — 15 : 16 — 128 : 135

welche, auf Decimalbrüche reducirt, parallel der obigen Reihe, folgende Leiter ergiebt:

c = 1,0000
cis = 1,0547
d = 1,1250
dis = 1,1720
e = 1,2500
f = 1,3333
fis = 1,4062
g = 1,5000
gis = 1,5625
a = 1,6666
b = 1,7777
h = 1,8750
c = 2,0000

Die temperirte Quint g steht zum Grundtone c in dem Verhältniß: 1 : 1,4983,
die natürliche Quint 1 : 1,5000.
Jene ist also um 0,0017
zu klein oder zu tief, d. i. um etwa $^1/_{50}$ eines Halbtones.

Die temperirte große Terz verhält sich wie 1 : 1,2599,
die natürliche (4 : 5) wie 1 : 1,2500.
Jene ist daher um 0,0099,
d. i. um etwa $^1/_7$ eines Halbtones zu groß oder zu hoch.

Die temperirte kleine Terz verhält sich wie 1 : 1,1892,
die natürliche (5 : 6) wie 1 : 1,2.
Jene ist daher um 0,0108
zu tief, d. i. um etwa $^1/_6$ eines Halbtones.

Die temperirte große Secund verhält sich wie 1 : 1,1225,
a) der natürliche (große) Ganzton (8 : 9) wie 1 : 1,125,
b) der natürliche (kleine) Ganzton (9 : 10) wie 1 : 1,1111.
Jene ist daher gegen a um 0,0025
oder $^1/_{25}$ Halbton zu tief,
und gegen b um 0,0144
oder $^1/_6$ Halbton zu hoch.

Man wird hieraus leicht ersehen, daß die Hauptabweichung beider Systeme bei den Tönen stattfindet, denen eine Terzbedeutung zukommt, nämlich bei der großen Terz selbst, der durch sie und den Quintton bedingten kleinen Terz, und bei dem kleinen Ganzton, dessen oberer immer Terzbedeutung hat. Das Rechnungsergebniß wird denn auch vom Gehör bestätigt. Viele Stimmgabeln lassen unter den höheren Aliquottönen von a vorzugsweise deutlich die Oberoctav der Dezime (cis) erklingen. Es wird dieser Ton unserem an temperirte Terzen gewöhnten Ohr zu tief erscheinen. Aehnlich alle Flageolettöne mit Terzbedeutung auf Streichinstrumenten. Bei der Quint tritt der Einfluß der temperirten Stimmung praktisch nur dann hervor, wenn es sich um eine Folge von Quinten handelt, z. B. beim Clavierstimmen. Dennoch ist es gewiß nicht zufällig, daß im Orchester der Contrabaß durch die Quartentfernung seiner Saiten diejenigen Abweichungen von der Temperatur wieder aufhebt, welche durch die Quintstimmung der gleichnamigen Violinsaiten hervorgebracht werden. Das Quintintervall hat eine entschiedene Neigung zur natürlichen Reinheit (2 : 3); nur vermöge der großen Nähe der temperirten Quint zur natürlichen ist das temperirte System überhaupt musikalisch verwendbar geworden. Charakteristisch aber ist diesem System vorzugsweise die vergrößerte Terz, und in diesem Intervall

beruhen denn auch die tiefgreifenden Wandelungen, welche das Aufkommen der ausgeglichenen Stimmung in der Entwicklung der Musik hervorgebracht hat. Unter diesen mögen folgende andeutend hervorgehoben werden:

1) Die Modulation zur großen Ober- und Unterterz eines Ausgangstones. Es führt dieselbe in leiterfremde Töne. Solche sind dem Tonsystem des 16. Jahrhunderts, welches wir im Gegensatz zu dem heutigen ausgeglichenen betrachten dürfen, an sich nicht unbekannt, und es finden sich im modus durus die tonischen Accorde von B bis E, im modus mollis diejenigen von Es bis A vor. Dennoch beschränkt sich die Modulation auf Schritte zu quintverwandten Tönen, zu großen und kleinen Secunden und zur Mollterz; der Schritt zur großen Terz unmittelbar kommt nicht vor, und wol darum, weil die natürliche Terz zu matt ist, um unvermittelt zum Grundtone umgewandelt werden zu können. Die wesentliche Bereicherung des modulatorischen Gebietes durch diese Umwandlung ist aber bedeutend, namentlich wenn der Fortschritt nach oben und nach unten von einem und demselben Ton statthaft ist, wie dies in dem alten Systeme nicht der Fall war. Es wiederholt sich hierbei eine ähnliche Verhältnißbedeutung, wie in dem Verhalten der Oberdominant und der Unterquint zum Grundton, natürlich in ganz specifischer Weise, indem die Modulation zur Oberterz eine Erhebung, einen Aufschwung, und diejenige zur Unterterz ein Zurückgehen auf den tieferen Grund einer Empfindung in sich schließt. (Vrgl. das Sanctus in Mozart's Requiem, D in Vergleich zu B, das Andante aus E in Beethoven's erster C dur-Sonate, den Eintritt des D dur-Thema „Freude schöner Götterfunke" aus der B dur-Stimmung heraus in Beethoven's neuntem Finale, und andrerseits: das Adagio un poco moto (H dur, eigentlich Ces dur) in Beethoven's fünftem Clavierconcert (Op. 73 in Es), den Schritt von H nach G in Schubert's Liede: „Heil'ge Nacht", endlich die Stelle: „und der Cherub steht vor Gott", von A nach F in Beethoven's neunter Symphonie.

(Fortsetzung folgt.)

Der Choral von heute und der von ehemals.

Ein Votum in Sachen der Choralreform.

Von

Julius Kleinert.

(Schluß.)

Was nun die alten Tonarten anlangt, so wollen wir zugeben, daß so Manches in dem Originaltonsatze der alten Meister hart und bedenklich klingt, dürfen aber hierbei nicht übersehen, daß, wie zu allen Zeiten, so auch schon damals einzelne Tonsetzer das Entfernte, weil Pikantere, dem Nächstliegenden und Einfachsten vorzogen, wenn beide Gestaltungen innerhalb der Grenzen des Systemes lagen. Ein Beispiel hierzu ist der Anfang einer Bearbeitung des Chorals: „Ein' feste Burg" rc. von dem sonst hochverdienten Seth Calvisius (s. Beilage Nr. 1), während wir an einem anderen Beispiele (Beilage Nr. II) sehen, wie einfach und wohlthuend bei aller das System streng innehaltenden Harmonisirung eine Melodie sich gestalten kann. Indem wir also manche harmonische Wendung nur als eine nicht unbedingt nothwendige Verschmähung des Einfachen und als individuelle freie Wahl des Tonsetzers betrachten müssen, können wir unmöglich dem alten Chorale das erbauliche und erhebende Element absprechen lassen, wenn wir noch bedenken, daß die Großartigkeit und der zarte, das Herz tief bewegende Charakter der Bach'schen Choralbearbeitungen doch eigentlich nur in dem innerlichen Anlehnen an das System beruhen.

Aber verhehlen wir es uns nicht, gerade die gänzliche Unbekanntschaft mit dem alten Systeme hat gar Manchen zu einem Gegner desselben gemacht. Die gewöhnliche und leider in Credit gekommene Erklärung: „Es sind Tonarten, bei denen schlechterdings alle Versetzungszeichen ausgeschlossen sind" ist eine Definition, bei welcher der Vorzug einer lakonischen Kürze mehr als hinlänglich durch einen Ueberfluß von Mangel an Richtigkeit aufgewogen wird*). Wer sichs nur nicht reuen lassen will, in die Ordnung und den Bau des alten Systems näher einzudringen, der wird sich reichlich belohnt finden und erst dann die Tonweisen unserer ehrwürdigen Vorfahren verstehen, begreifen und liebgewinnen.

Setzen wir demnach fest, daß zwar nach den Gesetzen des alten Systems, aber mit möglichster Schonung des heutigen Musikgefühls, der evangelische Choral restaurirt werde, so wären wol auch die Einwendungen der zweiten Art unhaltbar. Freilich dürfte auch bei der größtmöglichen Accommodation noch manches Ungewohnte vorkommen, und es folgt (Beilage Nr. IV) ein Beispiel, an dem Jeder selbst prüfen kann, inwieweit sein Ohr verwöhnt oder befähigt ist. Von den vielen jetzt vorhandenen Choralbüchern sind in dieser Beziehung einige gar nicht, andere nur sehr wenig correct, und der allgemeinen Einführung gerade der besseren standen in der Regel bis jetzt noch andere gewichtige Gründe entgegen. Außerdem erschwert der Mangel an Choralvorspielen im Geiste und nach den Regeln des alten Systems noch ganz besonders eine solche Restauration des Chorals**); denn hier finden wir eine große Lücke. Die Tausende von Orgelvorspielen, die wir besitzen, würden doch größtentheils nur zu Jonisch, Hypo- und Hyperjonisch mit ihren Transpositionen zu gebrauchen sein, und um in diesen uns ungewohnten Tonarten extemporiren zu können, ist außer einer genauen Bekanntschaft mit dem Wesen des alten Systems noch eine wirklich ganz besondere Begabung erforderlich. So Viel mir bekannt, hat nur der Domorganist, Musik-Dir. Ritter, Fischer's würdiger Nachfolger, vor mehreren Jahren ein Heft Vorspiele in den alten Tonarten herausgegeben, die aber ohne alle Modulationen sind***). Hoffen wir, daß recht bald

*) Der verewigte Domorganist Fischer in Erfurt, hochverdienten Andenkens, hat zwar in seinen Choralvorspielen auch Präludien ohne irgend ein Versetzungszeichen, z. B. zu dem äolischen; „Christe, der du bist Tag" rc. Indessen darf dies nicht irre machen, wenn einer der auserwählten Meister im Vollgefühle seiner Kraft die für Andere beengenden Bande noch fester anzieht, um den Triumph seines schöpferischen Geistes über jegliche Fessel und Beschränkung recht offenbar zu zeigen. Erwiesen ist dennoch, daß schon die Alten bei den unwesentlichen Intervallen (nicht Tönen) der Tonarten, die freilich bei jeder einzelnen immer andere Töne sind, sich ohne Scheu Versetzungszeichen erlaubten, sofern natürlich die geforderten Töne nach dem damaligen Standpuncte des musikalischen Systems auch vorhanden waren.

**) Man vergleiche: Evangelisches Kirchen- und Schulblatt, April 1856 und seinen Artikel: „Für unsern Choral."

***) Frei von der Anmaßung, die vorhin beregte Lücke ausfüllen zu können, sondern einzig und allein in der Absicht, ein wenn auch schwaches Bild einer solchen Tongestaltung aufzustellen, hat der Verfasser versucht (Beilage Nr. III) ein Beispiel zu dem phrygischen Choral: „Mitten wir im Leben sind" rc. zu geben. Durch den Charakter des Liedes bewogen sind Modulationen nach dem Aeolischen und dem freudigen Hypojonischen G angewandt, während das Dorische und Jonische nur in vorübergehenden Anklängen und unvollkommenen Abschlüssen sich geltend machen. Daß ich in diesem Vorspiel die Nachahmung der Alten nicht so weit getrieben habe, um in dem letzten Accorde eines Ganzschlusses die Terz fehlen zu lassen, auch die Zahl der

die rechten Meister, für diese Idee erwärmt, uns bieten, was uns noththut!

Und so wiederhole ich nochmals, daß nach meiner Ueberzeugung ein Aufgeben der Rhythmik und die Wiedererweckung und Bewahrung der alten harmonischen Eigenthümlichkeiten unserer Choräle als die geeignetsten Mittel erscheinen, dem evangelischen Kirchenliede in musikalischer Beziehung eine rechte und würdige Stellung zu verschaffen.

Aber wie, ist das nicht ein Widerspruch im Principe? Hier Aufgeben, dort Hervorsuchen der alten Form? Beide Forderungen, wie verschieden sie scheinen, haben doch einen und denselben Zweck: unseren Kirchengesang mehr und mehr der zu großen Aehnlichkeit mit der Profanmusik zu entkleiden.

Fern ist es mir, den rhythmischen Choral zu mißachten, ich blicke mit Ehrfurcht und Bewunderung auf ihn: ich wünsche, daß wir ihn uns als ein köstliches Erbtheil glaubensfrischer Zeiten erhalten. Machen wir auch unsere Gemeinden mit ihm bekannt! Anstatt so mancher trivialen sogenannten Kirchenmusik mit mattem, schalem Texte würde ein rhythmischer Choral, mit oder ohne Begleitung vom Sängerchor gesungen, weit mehr Erhebung gewähren. Auch dürften die immermehr zur Geltung kommenden liturgischen Andachten hinlänglichen Raum und passende Gelegenheiten zu seiner Vorführung darbieten. Aber stets sei er nur Sache des Chores, nicht der Gemeinde! Nicht er, sondern der heutige Choral gehört der Gemeinde und der Orgel.

Und der Organist gerade hat in Beziehung auf den Choral, heutzutage vielleicht mehr denn je, eine außerordentlich wichtige Aufgabe und hohe Verpflichtung. In seinen Händen liegt Viel. Er soll und er kann auch dem Choral die leider vielfach verlorene Würde und Erhabenheit wiedergeben und dadurch den Zweck alles Gottesdienstes wesentlich fördern; ja er kann sogar ein glücklicher Friedensstifter zwischen den über die Zulässigkeit der jetzigen Choralform uneinigen Partheien werden.

Nimmt er die Bewegung des Chorals nicht gar zu langsam, beschränkt er die Zwischenspiele, die selbstverständlich nur höchst würdevoll und echt kirchlich sein müssen, auf das bescheidenste Maß, so wird er sicherlich Monotonie und schleppenden Gesang verhüten und dadurch einen dem Choral von heute gemachten Vorwurf entkräften.

Läßt er in Liedern fröhlichen und bewegten Inhalts den Mittelstimmen etwas Freiheit in der Figuration, so giebt er einen nicht unbedeutenden Ersatz für die verlorene Rhythmik. Läßt er bei Liedern ernsten und bußfertigen Inhalts die Bewegung langsamer sein, die Stimmen ruhiger fortschreiten, wobei natürlich die Zwischenspiele sich noch mehr vereinfachen müssen, ja macht er in solcher Weise selbst zwischen den einzelnen Versen eines und desselben Liedes sachgemäße Unterscheidungen, so wird er eine Vielseitigkeit, einen unerschöpflichen Reichthum der auch in unserm heutigen Chorale noch ruhenden göttlichen Kraft bloßlegen, die nicht anders denn erhebend und erwecklich wirken können.

Macht er endlich mit Umsicht Gebrauch von den besonderen harmonischen Wirkungen, wie wir sie aus den Bearbeitungen der alten Componisten lernen; weiß er zu rechter Zeit und am rechten Orte die gewaltigen Kräfte und eigenthümlichen Effecte seines Instrumentes zu verwenden, das zu beherrschen er versteht, dann wird er in Manchem die Ahnung erwecken, daß es auch eine Kunst des Orgelspiels giebt und ein Organist derjenige noch lange nicht ist, der etwa einen Choral nach Noten leidlich zu spielen gelernt hat.

Aber auch ein kunstvolles, durchdachtes Orgelspiel bleibt dennoch ein tönendes Erz und eine klingende Schelle, fehlet ihm Eines. Der Organist selbst muß fühlen, was die Gemeinde fühlend singen soll. Dann ist sein Spiel nicht blos eine Kunst zur Freude den Menschen, es ist mehr, — ein wahrer Dienst Gottes. Dann wird auch jeder Choral der Gemeinde selber als Ausdruck tiefinniger Erbauung und gottgefälliger Andacht erscheinen und ihr Herz zu bewegen, ihren Sinn himmelwärts zu heben vermögen. Und zuletzt war es doch dieser Zweck hauptsächlich, um deßwillen die meisten Stimmen eine Restauration des alten Chorals so dringend verlangten.

bei den Alten nur statthaften Accorde mit einigen aus unserer Accordlehre (z. B. dem $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, dem großen und kleinen Nonenaccorde, dem Hauptseptimen-, dem $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ Accorde rc.) vermehrt habe, dürfte hinlänglich meinen Standpunct und die Modalität der von mir empfohlenen Restauration des alten harmonischen Elementes bestimmen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Hans von Bülow, Op. 14. „Elfenjagd." Impromptu für Pianoforte. Leipzig, G. Heinze. Pr. 20 Ngr.

Wie in den übrigen Erzeugnissen seiner schöpferischen Muse erscheint uns v. Bülow auch in dem vorliegenden Impromptu mit den feinen künstlerischen Vorzügen, die seine Meisterschaft in der Execution krönen, was richtige Erfassung und geistige Durchdringung des Stoffes, Klarheit und Präcision der Darstellung, größte Kenntniß und Beherrschung der technischen Mittel anbetrifft. Die „Elfenjagd" ist ein poetisches Tongemälde, dessen Contouren sehr wohlberechnet angelegt und organisch construirt sind. Mit leichter Hand haben Schatten und Lichter die zartesten Färbungen und ebenso prägnante Charakteristik des Ausdrucks erfahren. Nicht Accordmassen, verschlungene Figurenketten, Virtuosenkunststücke und „Schwierigkeiten schrecken uns zurück, wie Mancher befürchten könnte, wenn ihm der Name des Autors entgegentritt. Im Gegentheil sieht die Arbeit auf den ersten flüchtigen Blick so unschuldig, klar und einfach aus, daß man mehr ermuthigt als entmuthigt wird, dieselbe sich baldigst zum Eigenthum zu machen. Damit sei nicht gesagt, daß wir es hier mit einem kinderleichten Stück zu thun haben; einen gewandten Spieler wird es immer verlangen, das bedingt die poetische Intention, welche dem Tonbilde zu Grunde liegt, der zarte duftige Ausdruck, in dem es veranschaulicht sein will. Aber die große Claviermäßigkeit, welche H. v. Bülow in seinen Arbeiten eigen ist, ermöglicht jedem, einigermaßen geschickten Spieler genügende Ausführung. Das einzig Schwierige dürfte darin liegen, daß das zart empfundene Stück mit größter Leichtigkeit und Sauberkeit des Anschlages im Presto-Tempo, und mit feiner Articulation und Nuancirung vorgetragen werden muß. Um so wirksamer und lohnender werden sich dann die Reihe interessanter harmonischer Züge und Combinationen, sowie die motivische Gestaltung erweisen, welche letztere der Componist dem kurzen melodischen Gedanken von der zweiten Seite an abgewonnen, der auch wieder in inniger Beziehung zu dem charakteristischen Mittelsatz poco meno mosso steht. Bei allem Neugestalteten und Originellen macht sich durchweg ein frischer Fluß der Arbeit bemerklich. Wer sich um die neuere geistig gewichtigere Pianoforte-Literatur kümmert, umgehe nicht die Bekanntschaft obiger Novität. Die Ausstattung ist höchst sauber und wohlgefällig, was sich der Herr Verleger zum Princip gemacht hat.

I.

Seth Calvisius 1597.

Ein' fe - ste Burg ist un - - ser Gott!

II.

Aus: Herzlich lieb' hab' ich dich zc.

J. H. Schein (Cantionalbuch 1627).

Zu weiterer Vergleichung noch:

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch zc.

Consatz von M. Vulpius 1609.

Wir dan-ken dir Herr Je - su Christ, daß du für uns ge - stor-ben bist, und hast uns durch dein theu - res Blut

In dulci Jubilo.

Nach von Tucher.

Lob Gott du Chri - sten - heit! Dank ihm mit großer Freud'! Un-sers Herzens Won - ne ist uns ge - ge-ben heut! Und leuch-tet als die Son - ne in die - ser dun - keln Zeit. Durch sein wer-thes Wort scheint un - ser höch - ster Hort.

III.

Vorspiel zu: Mitten wir im Leben sind ꝛc.

Phrygisch.

Von Julius Kleinert.

Ped.

ritardando.

IV.

Komm, Gott, Schöpfer ꝛc.

Mixolydisch.

Das Sängerfest in Coburg.

Vom 21.—24. Juli.

Zu den nationalen Bestrebungen der Gegenwart gehört unter anderen auch das Wiederaufleben der Sängerfeste. Wenngleich dieselben schon früher vielfach bekämpft und gehindert wurden, so steht doch jetzt jedenfalls fest, daß der deutsche Gesang als ein volksthümlicher Ausfluß der Kunst, wie er sich bei keinem anderen Volke und in keinem anderen Gebiete künstlerisch-gesellschaftlichen Lebens findet, eine Erscheinung ist, auf die wir stolz sein dürfen. Mit Freuden begrüßte man daher auch die Bekanntmachung von einem Sängertage in Coburg. So nannte das Programm ein Fest, welches die Sänger aus Franken, Thüringen und Sachsen dahin beschied. Und was fanden wir daselbst? Sonnige Tage, anmuthige Landschaft, echt fürstliche Gunst, deutsche Biederkeit und mehr als gastliche Aufnahme.

Das Fest begann Sonnabend den 21. Juli Mittag bis Abend 8½ Uhr: Ankunft und Empfang der Sänger am Bahnhof und in der Festhalle. Vertheilung der Quartierbillets, der Programme und Sängerzeichen. Abends 8 Uhr: Gesellige Zusammenkunft in der Sängerhalle. 8½ Uhr: Allgemeiner Gesang. 1) Sängergruß, von J. Otto. 2) Das deutsche Lied von P.-Fr. Schneider. Hierauf: Beginn der Einzel-Vorträge mehrerer Vereine. Nach Veröffentlichung einer telegraphischen Mittheilung vom Musikfeste aus Mainz, daß man dort um 10 Uhr „Was ist des Deutschen Vaterland" singen werde, beschloß man, in Coburg ein Gleiches zu thun. Jedenfalls war es zweckmäßiger, wenn man statt der Reichardt'schen Composition die ältere und volksthümlichere von J. Cotta, der jetzt noch als Pfarrer zu Willerstädt im Weimarschen lebt, zum Vortrage wählte.

Sonntag den 22. Juli. Früh 5 Uhr: Sängerruf. 6½ Uhr: Versammlung der Sänger auf dem Marktplatze. Festlich geschmückt prangte das freundliche Coburg, Guirlanden, zahlreiche Inschriften und Hunderte von Maienbäumen zierten dasselbe. Allgemeiner Gesang: 1) Chor aus der „Zauberflöte" von Mozart, mit unterlegtem Texte. Hierauf erfolgte die Begrüßung der Sängergäste durch den Bürgermeister Oberländer. Sodann 2) „Liedesfreiheit" von H. Marschner, ein echtes Kernlied für den Männergesang. 10—12 Uhr: Generalprobe in der Kirche zu St. Moritz. Nachmittag 3 Uhr: Hauptproduction: 1) Lobgesang, von T. Crämer, Concertmeister in Coburg. 2) „Hallelujah" von Händel. 3) „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn. 4) Doppelchörige Hymne von Fr. Schneider. 5) „Te deum laudamus" von A. Späth in Coburg. 6) Hymne von E. H. zu S. C. G. Sämmtliche Nummern, welche theils unter eigener Leitung der Componisten, theils durch auswärtige Dirigenten zur Ausführung kamen, gingen im Allgemeinen ziemlich präcis, was umsomehr anzuerkennen ist, als nur eine Gesammtprobe möglich war. Nr. 2 hört man jedenfalls lieber in der Urgestalt als im Arrangement. Nr. 3, 4 u. 6 schienen den meisten Eindruck auf das zahlreich versammelte Publicum zu machen, und namentlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Soli in diesen Nummern durch Sänger von Würzburg, Nürnberg und Coburg vorzüglich zur Geltung kamen. In Fr. Schneider's Hymne wäre ein bestimmteres Einsetzen der einzelnen Stimmen, und ein weniger übereiltes Tempo der Fuge zu wünschen gewesen. — Abends 7 Uhr: Gesellige Zusammenkunft in der Sängerhalle. Vorträge der einzelnen Vereine. Daß bei derartigen Vorträgen manches Unbedeutende, Ungehörige, Geschmacklose mit unterläuft, kennt Jeder, der Sängerfeste besucht. Es ist daher auch wiederholt in d. Bl. auf diesen Uebelstand aufmerksam gemacht worden; zudem haben die Gegner der Gesangfeste nie gesäumt, derartige Dinge zum Schaden des Ganzen möglichst auszubeuten, und den Männergesangvereinen allen Sinn für Edleres und Höheres abzusprechen. Leider waren auch einige der in Coburg öffentlich vorgetragenen Gesänge der Art, daß man wünschte, sie lieber nicht gehört zu haben. Vorzügliches leisteten jedoch unter anderen: 1) der Gesangverein aus Sonneberg, 2) die Liedertafel von Eisenach, 3) der Singverein von Nürnberg, 4) die Liedertafel und 5) der Sängerbund von Würzburg. Außerdem erregten telegraphische Mittheilungen von Fr. Abt, der sich als Dirigent des norddeutschen Sängerfestes in Bielefeld befand, desgleichen aus Leipzig und Innsbruck große Heiterkeit.

Montag, den 23. Juli: Früh 5 Uhr: Sängerruf. 7¼ und 8 Uhr: Sängerfahrt nach dem reizend gelegenen Lustschloß Rosenau mit Extrazügen der Werrabahn. Allgemeine Gesänge: 1) Schottischer Bardenchor, von Fr. Silcher. 2) „Der frohe Wandersmann" von Mendelssohn. Mittag 11 u. 12 Uhr: Rückkehr zur Stadt. Nachmittag 2 Uhr: Versammlung der Sänger an der Festhalle, Ordnung des Festzuges durch die Stadt zur Veste. 58 Vereine und Liedertafeln mit ihren Fahnen und einem Contingent von 1600 Sängern, begleitet von den liebenswürdigen Jungfrauen der Stadt nebst drei Musikchören und den Herren des Empfangscomité zu Pferde, bildeten einen Festzug, wie wir ihn, so schön und sinnig geordnet, noch bei keinem früheren Gesangfeste gesehen haben. Die alte, ehrwürdige Veste war in allen Räumen gefüllt, ja fast überfüllt, sowie überhaupt die Theilnahme Seiten der Coburger eine allgemeine war. Der erhabene Landesfürst, welcher dem Feste seine huldvolle Unterstützung im weitesten Sinne des Wortes angedeihen ließ, widmete demselben seine ganze Aufmerksamkeit, und entbot unter Anderm auch sämmtliche Vereinsdirigenten zu sich. Auch wurde, außer den im Festprogramm verzeichneten vier Liedern, die Hymne von Sr. Hoheit unter stürmischem Beifall wiederholt. Abends 7 Uhr: Festlicher Rückzug zur Stadt. Abends 9 Uhr: Großer Festball in den Räumen des Herzogl. Hoftheaters. Se. Hoheit der Herzog beehrte ebenfalls denselben mit seiner Gegenwart. Dienstag, den 24. Juli, Früh 8 Uhr: Excursion nach dem Lustschloß Callenberg, als Schluß des Festes. So schieden die fröhlichen Sänger von Coburgs gastlichem Heerde, unter Eindrücken und Erinnerungen, die sie nicht sobald vergessen werden. Ein tausendstimmiges Hoch Denen, die das Fest beschützten, die es verherrlichten, die es leiteten!

—r.

Wiener Briefe.

Opernbericht.

(Schluß.)

Wozu der Lärm? Was soll eine italienische Oper in einer deutschen Stadt? Was frommt sie unserer künstlerischen Gegenwart überhaupt? So denkt Jeder, dem das Wohl der Musik am Herzen liegt; anders der unzeitige Patriotismus eines hier lebenden Gesanglehrers, Matteo Salvi. Dieser sieht in dem treuen Cultus der dramatischen Weisen seiner Heimathserde nach wie vor ein brennendes Bedürfniß, dem

abzuhelfen er ohne Scheu jede Art von Opfer bringt. Das Endergebniß dieses Unternehmens: ein innerhalb drei Monaten fast immer leeres Haus, hat dagegen klar genug erwiesen, daß dieser opferwillige Mann nur an seinem Seckel einen gar schlechten Dienst der Selbstverleugnung geübt. Hr. Salvi ist kaum auf seine Kosten gekommen. Wir mußten mit acht Opern vorlieb nehmen, von denen — streng genommen — nur Rossini's „Assedio" unter jene längst verschwundenen, daher gewissermaßen als Neuheiten gültigen Werke gehört. Heißt das nicht Spiel und Spott mit dem Publicum treiben? Streng genommen, zeigte Salvi's Nomadensängertruppe so manches — freilich nur vereinzelt hervortretende — gewichtvolle künstlerische Element. So vor Allem Frau Lagrua, eine durch und durch edle, fernig-deutsche Künstlernatur. Eine zweite Gestalt unserer diesjährigen italienischen Oper, welche mit Recht ein künstlerischer Charakter heißen mag, ist Frau Charton-Demeur. Die natürlichste, wohlthuendste Grazie durchlebt jede Leistung dieser Dame, mag sie nun Rosine oder Zerline, die Verdi'sche Violetta Valery oder die specifisch Donizetti'sche Adina darstellen. Graziani vertritt als Sänger das Princip einer selbstgewissen, wohlgeglätteten Virtuosität. In rein-musikalischer Beziehung ist Hrn. Graziani ein bei heißblütigen Italienern seltener Tact eigen, der immer den Mittelpunct guten Geschmackes zu treffen weiß. Alle übrigen weiblichen und männlichen Kräfte der Salvi'schen Impresa wußten entweder nur einzelne gute Seiten ihrer musikalisch-dramatischen Gestaltungsfähigkeit, oder gar Nichts von Alledem herauszustellen, was die Kunst von ihren Jüngern will. Ein Frl. Fischer, Schülerin Salvi's, ließ sich in einigen kleineren Partien zu nicht geringer Befriedigung aller unbefangenen Kenner vernehmen. Sie zeigte gute Anlagen für Gesang und Spiel, eine gründliche Schule nach beiden Richtungen, und — was die Hauptsache — viel Liebe für ihre Rollen. Ueberhaupt scheint Salvi weit glücklicher als Gesangslehrer, denn als Bühnenleiter. So hat er einen aus männlichen und weiblichen Zöglingen seiner Singschule, des sogenannten akademischen Gesangvereins, geworbenen Chor hingestellt, dessen Leistungen fürwahr mit auszeichnendem Lobe begrüßt werden können. Vor Allem that es wohl, einmal junge, frische Stimmen zu hören. Sie wissen aus meinen Berichten über den Chor unserer städtischen Hofoper, daß wir in dieser Hinsicht sehr übel bestellt sind. Der Vorstadtchor trug weiter auch in Rücksicht auf Schule und Betonung einen glücklichen Sieg über die Invalidenhorde der Kärnthnerthorbühne davon. Jeder in den Originalpartituren vorgeschriebenen Nuance wurde da draußen ihr gutes Recht. Endlich kam auch der Gesang dieser rüstigen Leute nicht blos äußerlich aus dem Vollen; man hörte solchem Klange deutlich an, wie er aus innerster Lust zum Gehör drang. Man sieht: Hr. Salvi ist zwar ein schlechter Theaterdirector, doch ein ganz empfehlenswerther Gesanglehrer. Je nun: es kommt immer auf die alte Geschichte heraus: Einer kann nicht Alles. Die grellste Schattenseite der diesjährigen italienischen Vorstellungen war das ohne allen Geschmack, ohne alle Sicherheit und Reinheit, kurz unter aller Würde begleitende Orchester unseres Theaters „an der Wien". Jeder Zug bewies die völlige Entnervung dieser Körperschaft durch tägliches Possenspielen. Denken wir uns aber selbst die beste aller Musikcapellen, so wird sie nichts Erhebliches leisten können unter dem Schilde eines Dirigenten, der, wie Hr. v. Suppé, fast jedes Zeitmaß vergreift, und dessen ganze Thätigkeit, weder auf äußere noch innere Präcision bedacht, nur in einem theils beängstigenden, theils lächerlichen Perpetuum mobile des ganzen Körpers besteht, während ihm der rechte Geist entweder gar nicht innewohnt, oder durch langjährige Uebung seines Amtes als Possenmusikcapellmeister ganz in ihm erstorben ist. So war namentlich „Don Juan", abgesehen von vielen Sünden der hierbei beschäftigten Sänger, nicht blos eine der schlechtesten Vorstellungen dieser Saison, sondern überhaupt eine der nichtswürdigsten, die ich je im Leben gehört. Dieselbe Zerfahrenheit und Rohheit war auch das traurige Merkmal aller übrigen orchestralen Aufführungen unserer auf die Zeit von drei Monaten italienisirten Vorstadtbühne. Nur „Rigolettos" Wiedergabe machte eine rühmenswerthe Ausnahme von dieser unliebsamen Regel. Der Grund dieser befriedigenden Leistung lag einfach darin, daß ein anderer, ungleich befähigterer Capellmeister, Namens Stolz — derselbe, der den „Tannhäuser" zuerst auf unseren Bühnen heimisch gemacht — von Hrn. Salvi zur Theilnahme am Dirigentenamte aufgefordert worden war, doch leider, nachdem er Verdi's Oper mit Erfolg dem Orchester einstudirt hatte, wegen Zerwürfnissen mit der Oberleitung aus dem Verbande getreten ist.

Unsere vorstädtische Spieloper gab nur zwei Lebenszeichen. Selbstverständlich waren es Offenbach'sche Bluetten. Dieser Deutschfranzose ist jetzt Mann des Tages im Gebiete der komischen Oper. Nur schade, daß man diese hübschen Dinge hier niemals in ihrer Urgestalt, sondern stets umhüllt von der steifen, gelehrtthuenden, grobschmiedartigen Instrumentation eines hiesigen Capellmeisters, Namens Carl Binder, zu hören bekommt. In diesem Jahre kamen zwei dieser Offenbach'schen Singspiele zur Aufführung: „Der Ehemann vor der Thüre" und „Orpheus". In beiden spielt die Musik eine ziemlich nebenherlaufende Rolle. Im „Orpheus" schwindet sie fast zu Null. Die Seele dieser Vorstellungen ist nach wie vor unser trefflicher Komikermime und lustiger Sangesbruder Treumann, ein Humorist voll feinen Tons und mit für seine Zwecke ausreichender musikalischer Bildung. Ihm zur Seite stehen die HH. Grois, Grobecker und Knaack, und die Damen Weinberger und Schäfer. Alle machen ihre Sache gut, d. h. sie regen singend und spielend die Lachlust auf, greifen lebendig in einander, und verhelfen redlich zu so manchem vergnügt dahingebrachten Theaterabend.

Soll ich Ihnen schließlich noch von dem haarsträubenden Imargenliegen unserer Hofschauspielmusik erzählen? So rein der Kunstgenuß sich darstellen möge, welchen namentlich die älteren Schauspieler unseres Burgtheaters uns bereiten, so gräulich ist die Zwischenactmusik dieser so reich ausgestatteten Bühne bestellt. Es ist ein wahrer Jammer, von diesem Theaterorchester die Musik zum „Sommernachtstraum", „Egmont", „Coriolan", „Faust", „Romeo und Julie" u. s. f. radebrechen zu hören. A. E. Titl, der Dirigent dieses Orchesters, ist zwar von Hause aus ein hübsches Talent für Compositionen aller Art. Doch von jeher ein lauer, schläfriger Dirigent, hat Titl als jahrelanger Lenker fahrender Militairmusikcapellen und Possentheaterorchester all sein besseres Sein und Können eingebüßt. In seiner jetzigen sorgenfreien Stellung läßt er Alles gehen, wie es eben gehen will. Daher dieser heillose Schlendrian in unserer Schauspielmusik. Die ordentlichen Mitglieder dieser Capelle, meist Künstler hohen Ranges, zeigen begreiflicherweise wenig Lust, unter einen so saumseligen Scepter sich zu stellen. Sie beordern daher mittelmäßige Stellvertreter, die oft so kunterbuntes Zeug spielen, daß jeder gute Musiker froh ist, das Weite suchen zu können.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Dem „Leipziger Journal" wird aus Dresden geschrieben: „Die Zeitungen berichten, Richard Wagner habe von hier aus die Erlaubniß bekommen, in den Staaten des deutschen Bundes, Sachsen ausgenommen, zu verweilen. Die Sache ist richtig. Auf Verwendung des Hrn. Ministers v. Beust ist an höchster Stelle beschlossen worden, dem Aufenthalte des Componisten in anderen deutschen Staaten kein Hinderniß in den Weg zu legen. Anlaß dazu ist ein von Jenem ausgegangenes dringendes Gesuch, motivirt durch seine schwierige pecuniäre Lage, nach dem gänzlichen Fehlschlagen der in Paris veranstalteten Aufführungen, die ihn seine Hoffnung wieder auf Deutschland setzen läßt, wo er die Aufführung seiner Werke ebenfalls in eigener Person leiten will." Nach der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" hat sich Wagner mit seinem Gesuche zunächst an den sächs. Gesandten Hrn. v. Seebach in Dresden gewendet, darauf hin hat sich Minister v. Beust beim König für ihn verwandt und das oben angeführte Resultat erzielt. Wie die „Rhein-Lahn-Zeitung" erfährt, wird Wagner (also in Folge dieser Maßregel) demnächst nach Wiesbaden reisen, um einer Aufführung seines „Tannhäuser" mit Niemann beizuwohnen. Wir theilen diese Angaben mit, ohne für ihre Richtigkeit irgendwie einzustehen; uns selbst fehlen bis zur Stunde jegliche directe Nachrichten.

Mainz. Mit einem Erfolge, der alle Erwartungen überstieg, in gehobener Stimmung und unter der höchsten Vortrefflichkeit der gesammten Leistungen ist bei uns vom 22.—24. Juli das vierte mittelrheinische Musikfest gefeiert worden: so etwa lautet der Eingang zu den zahllosen Berichten in Journalen jeglicher Gattung. Das durchweg günstige Wetter, die reich geschmückte Stadt, die Tausende von erholungslustigen Fremden haben in der That nach außen hin diese Tage zu höchst genußreichen gestempelt, und auch die Ausführung der meisten gewählten Tonwerke durfte das beste Lob beanspruchen, vor allen Mitwirkenden der Dirigent Fr. Marpurg, der, zum erstenmal an die Spitze so gewaltiger Massen gestellt, sein Talent auf das Glänzendste manifestirte. Anders gestaltet sich die Sache, wenn wir von der fröhlichen Außenseite, von der Technik zum Geiste des Festes, zu den Ergebnissen im inneren Sinne fortschreiten; ein dürres Einerlei, ein langweiliges Beharren auf verjährten Standpuncten, ein empfindlicher Mangel an Regsamkeit hatten bei der Zusammenstellung des Programmes den Ausschlag gegeben, sie drohen demnach auch bei uns am Mittelrhein die Entwicklung zu hemmen, wie sie am Niederrhein schon längst die Feinde jeglichen höheren Strebens sind. — Doch lassen Sie mich heute diese Sorgen und Mahnungen bei Seite setzen, um bei passenderer Gelegenheit des Weiteren darauf zurückzukommen. Hier das rein Thatsächliche. Die Concerte brachten: am ersten Morgen: Beethoven's Festouverture Op. 124 und „Israel in Egypten" von Händel. Solisten: Frau Dustmann-Meyer, Frl. Schreck, die HH. Schnorr v. Carolsfeld, Kindermann und Becker. — Das zweite Concert eröffnete der erste Act von Gluck's „Alceste"; wahre Triumphe feierten darin Frau Dustmann und Hr. Schnorr v. Carolsfeld. Es folgten zwei Chöre a Capella: Kyrie von Palestrina und Mozart's „Ave verum" (letzteres wiederholt); dann die C moll-Symphonie von Beethoven; den Schluß bildete Mendelssohn's „Walpurgisnacht" in ausgezeichneter Durchführung, mit Stockhausen an Stelle des heiser gewordenen Kindermann in der Baritonpartie. Ein donnerndes dreimaliges Hoch und der Tusch des Orchesters lohnten den Dirigenten für das Gelingen des Ganzen. — Daß die ausführenden Kräfte in Bezug auf Massenhaftigkeit ihres Gleichen suchten, können Sie sich denken: 200 Sopranistinnen, der Alt durch 60 Knabenstimmen verstärkt, der Tenor ebenbürtig dem 300 Stimmen zählenden Basse, im Orchester die ausgewählten Kräfte von Darmstadt, Mannheim, Wiesbaden und hier, außer den zahlreichen virtuosen Zuzügen aus weiterer Ferne ließen nur selten, was die Technik betraf, zu wünschen übrig. Möge die Folgezeit unserer Feste auch der großen, strebenden Gegenwart und damit dem lebendigen Geiste gerecht werden, möge die Wirksamkeit von Tausenden intelligenter Kräfte nicht mühsam den Schöpfungen der Zeitgenossen nachhinken, sondern freudig zu deren Förderung und Verbreitung zusammenstehen — dann bedarf es der rauschenden Vergnügungen nicht ferner, in dem künstlerischen Wirken selbst liegt dann der denkbar höchste Genuß.

Hirschberg in Schlesien. Sängertag den 30. und 31. Juli, unter Leitung des Organisten Jul. Tschirch, Musik-Dir. Elger, Kreis-Gerichts-Secretär Tschiedel und Lehrer E. Scholz. Programm des Festconcertes den 30. Juli: Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn; „Gruß an die Sänger", Gedicht und Composition von Jul. Tschirch; Phantasie für Violine von Ernst, vorgetragen vom Fürstl. Hohenzollern'schen Capell-M. M. Seifriz aus Löwenberg; „Mit Würd' und Hoheit" aus der „Schöpfung", vorgetragen vom Hof-Kammersänger Hrn. Fr. v. d. Osten; Romanze für Violine von Beethoven, vorgetragen vom Capell-M. M. Seifriz; Cavatine aus der „Zigeunerin" von Balfe, vorgetragen vom Hof-Kammersänger Fr. v. d. Osten; Preis-Symphonie von R. Würst; „Auf offner See", Männerchor mit Orchester von Möhring; Ouverture zu „Rienzi" von Wagner. — Nach dem Concert Festzug sämmtlicher Sänger durch die festlich geschmückte, illuminirte Stadt. Programm zum „Sängertage", den 31. Juli. (Voran „Sängergruß an Hirschberg", vorgetragen von sämmtlichen fremden Sängern, Gedicht von R. Sachße aus Löwenberg, componirt von Jul. Tschirch, unter Leitung des Musik-Lehrer Labus aus Liegnitz.) Hymne für Männerchor und Orchester von Sr. Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen; „O Isis" aus der „Zauberflöte"; „An mein Vaterland" von Kreutzer; „Deutschland für immer" von E. Pauwitz; „Soldatenchor" von Ernst Tschirch; „Sängergruß" von Kücken; „Auf der Wacht" von Reinecke; „Wie's immer mag sein" von Möhring; Abschiedslied von Wilh. Tschirch. Zwischen den Massen-Gesängen Vortrag von Liedern der Gesangvereine aus Liegnitz und Schmiedeberg — unter Leitung des Musik-Lehrer Labus und Cantor Peige. Die Theilnahme fremder Sänger war eine über Erwarten große; leider wurde auch dieses Gesangfest durch schlechte Witterung sehr gestört. Die Zusammenstellung der Programme sowie die ausgezeichnete Ausführung derselben fand die verdiente Anerkennung des Publicums. Tags darauf, den 1. August, hatte der hiesige Organist Jul. Tschirch unter Mitwirkung des Oberorganisten Hrn. Freudenberg aus Breslau ein Orgelconcert veranstaltet, wozu die noch anwesenden fremden Sänger eingeladen waren.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Elise Eicke, über deren mehrmaliges erfolgreiches Auftreten auf der Leipziger Bühne in d. Bl. s. Z. referirt wurde, ist als Coloratursängerin am Stadttheater zu Bremen engagirt.

Der Tenorist Wachtel ist am Wiener Hofopertheater für die Dauer von acht Monaten mit 16,000 fl. engagirt. (!)

In Bremen hat eine dort engagirte Sängerin Frau Schröder-Dümmler vor Kurzem an einem Abend die Venus und Elisabeth gesungen.

In Hamburg hat die Sängerin Frl. Emmi Schmidt vom Darmstadter Hoftheater eine begeisterte Aufnahme gefunden.

Musikfeste, Aufführungen. In Glauchau wird Ende dieses Monats unter Direction der HH. Musik-Dir. Schmidt und Cantor Finsterbusch ein Männergesangfest stattfinden.

In Plauen wird der „Elias" unter Leitung des Cantor Gast zur Aufführung vorbereitet.

In Chemnitz gelangte am 2. August das Oratorium „Jephta und seine Tochter" von Reinthaler unter Leitung des Musik-Dir. Th. Schneider zur Aufführung. Den Jephta führte der Kammersänger Hr. Föppel aus Dessau recht befriedigend durch.

Verschiedene Kopenhagener Gesangvereine, etwa 200 Sänger, machten Mitte Juli eine Fahrt nach Schweden, um in Lund und Malmö Aufführungen zu veranstalten.

Neue und neueinstudirte Opern. Wie das Hofoperntheater in Wien mit „Lohengrin", so ist in diesen Tagen das Berliner Opernhaus mit „Tannhäuser" wieder eröffnet worden. Die Partie der Venus war einer jugendlichen, neu engagirten Sängerin Frl. Boß übertragen; Elisabeth fand in Frl. Mayerhöfer aus Mannheim eine in Spiel und seelischer Auffassung treffliche, weniger in gesanglicher Beziehung ansprechende Vertretung.

In München ist Wagner's „Fliegender Holländer" in Vorbereitung, nachdem „Rienzi", wie es heißt, kirchlicher Rücksichten wegen, wieder zurückgelegt ist.

Wallace hat bereits wieder eine neue Oper vollendet, die nach

Macfarren's „Robin Hood" auf Her Majesty's Theatre in London zur Aufführung gelangen soll.

In Frankfurt a. M. ist „Richard Löwenherz" von Gretry mit Beifall wieder gegeben worden.

Personalnachrichten. An Stelle des Generalmajors Freiherrn v. Frays ist in München der königl. Hoftheater-Inspector Schmitt interimistisch mit der Leitung der Hoftheater-Intendanturgeschäfte betraut worden.

Capell-M. Wilhelm Taubert aus Berlin hielt sich auf seiner Rückkehr vom Mainzer Musikfeste einige Tage bei uns in Leipzig auf.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Julius Schäffer von Schwerin wurde zum Director des akademischen Vereins und der Mosewius'schen Singakademie in Breslau ernannt.

Als Ergänzung zu unserer neulichen Nachricht, daß Musik-Dir. Krähmer in Augsburg den ersten Preis für seine Composition des „Liebesring" erhalten habe, theilen wir heute mit, daß dem Musik-Dir. Ernst Methfessel in Winterthur für die von ihm eingesandte Partitur von einem der drei Preisrichter der Preis, von einem anderen eine besondere Belobung zuerkannt wurde.

Todesfälle. In London starb am 25. Juni der Violoncellist Louis Drechsler aus Dessau.

Vermischtes.

Die Berliner Männergesangvereine haben einen „Märkischen Central-Sänger-Bund" gegründet, der alljährliche Feste veranstalten, sich vierteljährlich versammeln, eine „Deutsche Männergesangvereins-Zeitung" herausgeben und sich um die Verbreitung correcter und guter Musikalien verdient machen will.

Briefkasten.

E in Th. Eingegangen und wird benutzt. Einer weiteren Antwort von unserer Seite bedarf es nicht. Die Adresse war richtig.

Hierzu vier Notenbeispiele als Beilage zu dem Aufsatze über „Den Choral von heute."

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. August 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Dreiundfunfzigster Band.

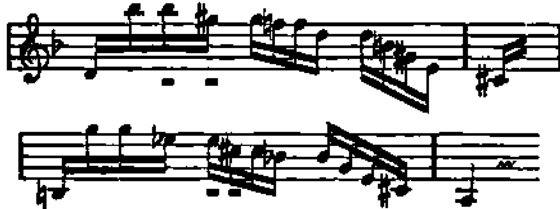
D. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die temperirte Stimmung und die chromatische Tonleiter.

Von
C. Kretschmann.

(Fortsetzung.)

Schon die Terzmodulation führt ferner auf eigentlich chromatische Tonverhältnisse, und als solche dürfen alle diejenigen bezeichnet werden, in denen der organische Zusammenhang entweder mehrdeutig ist, oder ganz zurücktritt, mithin nicht nur Halbtöne, sondern auch viele doppelt verminderte Intervalle. Ein Beispiel aus Seb. Bach's Ciaccona für Violine wird dies verdeutlichen:



Im ersten Tact hat b die Bedeutung einer Unterterz (oder Mollquint) zu d, gis aber ist Oberterz zu e (der Oberdominantquint von d). Im letzten Tact ist es Unterterz zu g, cis aber hat die Natur der Oberterz zu a (der Oberdominantquint von g). Die zwei unterstrichenen Tonpaare stehen darum in einem chromatischen Verhältniß, weil sie, unter Berücksichtigung nur der nächsten Nachbartöne, als b–as–f–d und beziehendlich g–es–des–b vernommen werden, und erst durch den weiteren Zusammenhang die Terznatur von gis und cis hervortritt. An sich kommen alle Töne des obigen Beispiels, und zwar in derselben organischen Bedeutung, im Tonsystem des 16. Jahrhunderts vor; nie aber könnte der Schritt: b–gis und es–cis darin erscheinen, indem erst mit dem Secundenverhältniß b–as, es–des, welches den realen Tonpaaren beiwohnen könnte, die Vermittlung beider gegeben ist. Diese Möglichkeit wird durch die temperirte Stimmung herbeigeführt, ohne diese mußten die bezeichneten Tonfolgen discordant sein.

Weiter kann bei freigegebener Terzmodulation auch die enharmonische Verwechslung nicht ausbleiben. Wir erhalten bei dem ersten Schritt aufwärts von c nach e: gis als Terz dieser neuen Tonica, und bei der Terzmodulation abwärts von c nach as diesen Ton als Grundton. Flößen aber as und gis nicht zusammen, und das kann nur im temperirten System der Fall sein, so führten beide Modulationen an eine unübersteigliche Schranke, während so, vermöge dieses neuen Systems, die Grenzverbindung hergestellt, und die beiderseitige Ausbiegung zu einem in sich zurücklaufenden Kreise geschlossen wird. Es ist hiermit eine unendliche Erweiterung des modulatorischen Gebietes gegeben, ohne welche die neuere Musik seit Haydn gar nicht gedacht werden kann; Beispiele ihrer Anwendung finden sich bei ihm und Mozart in solcher Fülle, daß es der Heranziehung derselben hier nicht bedürfen wird*).

2) Eine fernere Folge der temperirten Stimmung ist das Auftreten der wesentlichen Septime (Dominantseptime), welche sich durch nachfolgende Betrachtung als eine Umwandlung der Terz ergeben dürfte. Der Dominant-Septimenaccord ist erst durch die erhöhte Terzlage möglich geworden. — Blickt man auf die Reihe der natürlichen Aliquottöne, und zwar auf deren siebentes Glied, zurück, so ergiebt sich, daß $^1/_7$ eines schwingenden Quantums einen Ton erzeugt, welcher weder in unser diatonisches System, noch in das chromatische hineinpaßt, sondern sich dem Gehör als eine viel zu tief klingende Septime in der dritten Oberoctav des Grundtones kundgiebt. Durch Verbindung jedoch mit der darüberliegenden Terz (in der vierten Oberoctav des Grundtones) wird sie, wenn

*) Wie Alles, so ist auch diese Seite der ausgebildeten Chromatik einer fehlerhaften Benutzung anheimgefallen, und die Schrankenlosigkeit der neuesten Musik mag die festen Formen des alten Tonsystems vor allem Anderen wieder in den Vordergrund gerückt haben. Wenn jedoch Hauptmann (S. 200 und 193 der Harmonik) jede enharmonische Verwechslung, welche nicht denselben Weg zurück einschlägt, für ein organisches Gebrechen des Tonwerkes erklärt, so möge ein Beispiel zur Prüfung der Frage anregen, ob der Autor nicht in der Beurtheilung dieser Modulationsweise zu weit gegangen ist, nämlich S. 5 und 6 der Sonata appassionata von Beethoven, in welcher die Terzmodulation abwärts in folgender Art erscheint:

As — Gis — B — E
G — C — Es — As

ohne daß man die Rückkehr zu As auf gleichem Wege rückwärts vermissen wird.

a) diese Terz in der geschärften Lage der temperirten Stimmung genommen wird, und

b) unter Beibehaltung des natürlichen Verhältnisses zu dieser (7 : 10),

dergestalt erhöht, daß sie mit der diatonischen Septime zusammenfließt. Beide Töne, mit dem Grundtone (und dessen Quint) vereinigt, bilden aber den für die neuere Musik epochemachenden Haupt-Septimen-Accord. Denken wir uns z. B. c = 1 als Anfang der Octav, in welcher die Septime (b) auftreten soll, so ist die Verhältnißzahl des temperirt geschärften e dieser Octav nach der weiter oben gegebenen Tabelle gleich 1,2599 und diejenige des e in der höheren Octav doppelt so groß

also = 2,5198

Die Verhältnißzahl des temperirten b ist nach derselben Tabelle = 1,7818

die der natürlichen Septime (9 : 16) nach der zweiten Tabelle = 1,7777

diejenige endlich der siebenten Stufe der Aliquottöne, welche sich aber zur temperirt geschärften Terz wie 7 : 10 verhält = 1,7638

Die Unterschiede dieser letzteren drei Verhältnißzahlen sind aber geringer, als die der natürlichen und der temperirten Terz, mithin für die Execution verschwindend.

Insofern nun die beiden Töne der siebenten und zehnten Stufe bei gleichmäßiger Verschärfung nicht aufhören, durch ein gemeinsames Maß (C), nämlich der dritten Unteroctav des zwischen ihnen liegenden C, meßbar zu sein, bilden sie eine Consonanz mit diesem, und in der That erzeugt auch der Zusammenklang von b und e als Interferenzton jenes tiefe C mit großer Deutlichkeit. Dies ist der wahre Grund, weshalb der Dominant-Septimen-Accord (auch Hauptseptimenharmonie genannt) eine vor allen übrigen Septimenaccorden sich auszeichnende Stellung einnimmt. In ihm ist ferner das Problem annähernd gelöst, einen organisch der Unterdominantseite angehörenden Ton (b, die Unterdominant der Unterquint f vom Grundtone c) hervorzubringen*). Hiermit wird aber die Beziehung auf f, die Mitte von c und b, angeregt, der auf c errichtete Dominant-Septimen-Accord in das Bereich der Unterdominant von c hinübergedrängt, insbesondere aber der Septime b eine Leittonsnatur in absteigender Richtung, nämlich nach a, als Terz des tonischen Dreiklanges von f, aufgeprägt. Diese, sonst nur dem Mollgeschlecht eigenthümliche Besonderheit (kleine Sept zur Quint, und im Phrygischen auch die kleine Secund zur Prim), verleiht dem Durgeschlecht der neueren Musik eine Weichheit, und eine Leichtigkeit von Accordverknüpfungen, die der älteren Musik, welche den Dominant-Septimen-Accord nicht kennt, völlig abgeht**).
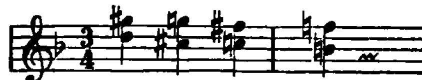
Eine weitere Ausgestaltung dieses ist der sogenannte Nonenaccord, indem den Stufen 1, 3, 5, 7 der durch die Stimmungstemperatur berichtigten Aliquottöne die Stufe 9 hinzugefügt wird. Die verminderten Dreiklänge

h-D | F und D | F-a

des von Hauptmann so genannten verwendeten Tonart-Systems finden in ihm ihre Herleitung. Der Septimen-Accord h-D | F-a ist ein unvollständiger Nonenaccord, der D | F-a-C die Umdrehung von C-D | F-a, worin C ein Vorhalt zu h ist. Wir beschränken uns, dies nur anzudeuten, damit wir uns von der nächsten Aufgabe nicht zu weit entfernen.

Die Eigenschaft des Dominant-Septimen-Accordes als eines tonartbestimmenden ist bei Hauptmann (Nr. 169 S. 114) vortrefflich nachgewiesen. Verdankt man also jenen der ausgeglichenen Stimmung, so liegt der Schluß sehr nahe, daß diese mittelbar auch zur Ausbildung der heutigen Tonarten, im Gegensatz zu den sog. Kirchentonarten, wesentlich mitgewirkt hat. Es ist aber zuzugeben, daß der volle Beweis hierfür erst durch eine geschichtliche Untersuchung der Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird geführt werden können.

Nur ein als Factor des Septimen-Accordes auftretendes Intervall bedarf noch einer besonderen Erwähnung, nämlich der von der älteren Musik so verabscheute Tritonus (die verminderte Quint, und ihrer Umkehrung: die übermäßige Quart). Beide Intervalle treten geschichtlich erst mit dem temperirten System auf. Welche unendliche Reihe von modulatorischen Combinationen aber mit ihnen eröffnet ist, das ergeben die Meisterwerke seit Bach in reichem Maße. Man wolle nur an die reizvolle Stelle im Mozart'schen Andante der großen C-Symphonie denken:



Eine andere Eigenthümlichkeit, welche durch die Terzmodulation erst beim zweiten Schritt eintritt, bietet sich an jenem Tritonus dar, nämlich die Möglichkeit einer enharmonischen Verwechslung innerhalb des Intervalls selbst. Für die ausgeglichene Stimmung ist b–e gleich ais–e, so verschieden auch ihre relativen Beziehungen sind. Im ersteren Falle hat

b Septimen- und e Terzbedeutung,
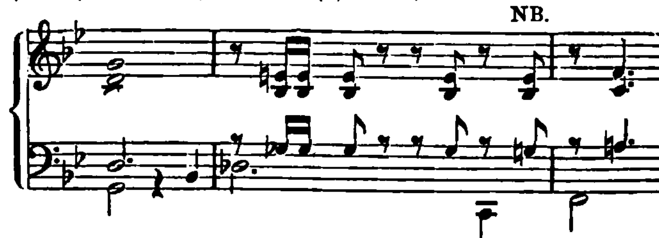
im letzteren hat

ais Terz- und e Septimenbedeutung.

Die Accorde $\overset{\flat 7}{\text{C}}$ und $\overset{\sharp}{\text{Fis}}$ führen in die Tongeschlechter F und H; in jenem Falle wird das Verhältniß

7 : 10 oder 35 : 50, und im letzteren das Verhältniß

5 : 7 oder 35 : 49 dargestellt, deren geringer Unterschied durch die Temperatur ausgeglichen wird. Gerade wegen der Entlegenheit der beiden Tonarten, in welche jenes Intervall ohne Schwierigkeit leitet, ist es vorzugsweise geeignet und gebräuchlich für den enharmonischen Wechsel. In dem nachfolgenden Beispiel aus Schumann's Humoreske Op. 20, S. 27 ist ein solcher ebenso klar als schön enthalten:



*) Vergl. Hauptmann S. 3.

**) Wenn hier dem Dominant-Septimen-Accorde eine Consonanzbedeutung beigelegt wird, so ist das nicht so ketzerisch, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Aeltere Theoretiker sind darüber in Zweifel, oder erklären ihn wenigstens (z. B. Türk: „Anw. zum Generalbaßspielen", Halle 1791, § 125, S. 168) für den vollkommensten Septimen-Accord. Jedenfalls ist Hauptmann's absolute Scheidung zwischen consonanten und dissonanten Intervallen (Einleitung S. 3) bei Weitem mißlicher. Auch findet die Argumentation: daß die Dissonanz in der Doppelbedeutung des vermittelnden Tons als Widerspruch erscheine (Nr. 108, S. 75), am Molldreiklange einen bedenklichen Prüfstein, in welchem ja der oberste Ton Quint- und Terzbedeutung in sich vereinigt

Nachzuholen ist, daß sich bei geringer Erhöhung von b (zu ais) im Zusammenklange mit e der Interferenzton Fis in der zweiten Unteroctav (obschon nicht mit solcher Deutlichkeit, wie C) herausstellt. Dadurch in Verbindung mit vorstehenden Zahlenverhältnissen wird aber der weit verbreitete Irrthum*) widerlegt, als sei jeder durch ♭ dargestellte Halbton höher, wie der durch Erhöhung (♯) erzeugte, z. B. Cis nicht so hoch wie Des u. s. f., indem für die Septime wenigstens sogar das Gegentheil erhellt, daß b tiefer als ais.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Dr. Schwarz, Die Musik als Gefühlssprache im Verhältniß zur Stimm- und Gesangsbildung. Leipzig, C. F. Kahnt. 1860. 32 S.

Sowie Ref. jeden, auch den kleinsten Beitrag zur Gesangswissenschaft, auf welchem Gebiete er selbst seit Jahren arbeitet, mit Freuden begrüßt, so mußte ihm jedenfalls die Veröffentlichung des unter obigem Titel von Hrn. Dr. Schwarz in der Berliner Singakademie gehaltenen Vortrags um so willkommener sein, als ihm dieselbe Gelegenheit verschaffte, die Ansichten eines ihm bereits als wissenschaftlich gebildeten Lehrers der Gesangskunst bekannten und befreundeten Gelehrten über einen Punct kennen zu lernen, der einer der wichtigsten und inhaltschwersten auf gedachtem Gebiete genannt werden muß. Die Frage: ob und in wie weit durch die Musik ein gewisser Gefühlsinhalt verständlich gemacht werden könne, hat in obigem Vortrage Hr. Dr. Schwarz in Bezug auf das Gebiet der Vocalmusik zu beantworten versucht, und er hat dies in einer Weise gethan, die nicht nur für den wissenschaftlichen und künstlerischen Standpunct, auf welchem Hr. Dr. Schwarz als Gesanglehrer steht, ein glänzendes Zeugniß ablegt, sondern welche auch dafür, daß die Lecture und das Studium dieser Monographie Jedem, welcher in die künstlerische Aufgabe des Gesanges tiefere Blicke thun will, von großem Nutzen sein dürfte, sichere Garantie bietet. Wir können bei der Kürze des uns zugemessenen Raumes auf den reichen Inhalt der kleinen Schrift hier nicht so genau, als wir es selbst wünschten, eingehen; eine summarische Angabe desselben wird aber genügen, den Leser die Ueberzeugung gewinnen zu lassen, daß der Verf. seinen Gegenstand wirklich in der angedeuteten Weise behandelt habe, und ihm Lust zu machen, den Inhalt der Schrift durch eigene Lecture vollständig kennen zu lernen. — Nachdem der Verf. die Aufgabe der lyrischen Poesie und der dieselbe interpretirenden Vocalmusik in kurzen Umrissen dargestellt und das Verhältniß bezeichnet hat, in welchem Dichtung und Composition zu einander stehen sollen, geht er zu den verschiedenen Aeußerungen des Gefühls im Menschen über, sowie zu den Mitteln, welche zum Ausdrucke dieser verschiedenen Gefühlszustände gebraucht werden. Zu diesen Mitteln gehört auch der Gesang. So wie stets Gefühl, in welcher Form es auch auftreten mag, einen besonderen Erregungs- oder Bewegungszustand des menschlichen Körpers darstellt, so bewirkt auch der Gesang durch entsprechende Modification der Thätigkeit der dabei operirenden Muskeln den durch ihn bezweckten Gefühlsausdruck. Die Vocalcomponisten-Aufgabe ist, den vom Dichter vorgezeichneten Inhalt in die gehörige musikalische Form zu bringen; des Sängers Aufgabe ist, das ihm vom Dichter sowol als auch vom Componisten Gegebene nachzufühlen, zu beleben und lebendig darzustellen. Wie diese Aufgaben zu lösen sind, wird nun vom Verf. in geistreicher, immer auf wissenschaftlichem Grunde fußender Weise erörtert. Um hier nur vom Sänger zu reden, so besteht, sagt Schwarz, dessen Kunst in freier Verwerthung seiner Mittel, d. h. der rechten Kunstmittel. Diese liegen zunächst in seinem Körper, er muß sie seinem künstlerisch geleiteten Willen vollkommen dienstbar machen. Der Kehlkopf mit seinen Muskeln ist nur der Tonabstufungsapparat, das Gefühl dagegen wird durch die Athmungsorgane vermittelt, welche in den verschiedenen Nuancirungen ihrer Bewegungen alles das leisten und in dem vom Kehlkopfe gelieferten Tone ausprägen, was zum jedesmaligen künstlerischen Gefühlsausdrucke erfordert wird. Alles dies sucht Hr. Dr. Schwarz physiologisch nachzuweisen, und ist ihm dasselbe auch so ziemlich gelungen. Wenn er aber sagt, daß das von Ref. (in seiner Anthropophonik) sogenannte epigastrische Dreieck (Herzgrube) gleichsam einen Spiegel darstelle, in welchem sich alle die verschiedenen Gemüthserregungen repräsentirten, und zwar durch verschiedene Einziehung desselben, welche wiederum der stärkeren oder schwächeren Contraction des Zwerchfells correspondire, so muß Ref. darauf erwidern, daß die verschiedenen Niveau-Zustände des epigastrischen Dreiecks keineswegs für die verschiedenen Erregungszustände des Exspirationsapparats maßgebend sind, daß auf erstere auch andere organische Zustände influiren, und daß auch das Zwerchfell weder das einzige Organ ist, welches die Bewegungen des epigastrischen Dreiecks regulirt, noch auch zur Compression der Lungen ausschließlich oder auch nur vorzugsweise bestimmt ist. Was dagegen Schwarz über die Physiologie der hellen und dunkelen Klangfärbung sagt, ist richtig, nur hätte er hier, wie an noch einigen anderen Stellen, seinen Gewährsmann nennen sollen, welcher Niemand anders ist, als Ref. selbst. — Trotz dieser im Grunde nicht sehr erheblichen Ausstellungen müssen wir dem Herrn Verf. das Lob ertheilen, daß er in der besprochenen Schrift abermals gezeigt hat, wie sehr er fort und fort bemüht ist, „aus dem ewig frischen Borne der Natur zu schöpfen und vorwärts zur immer lichtvolleren Wahrheit" zu bringen. Wir wünschen seiner Schrift recht viele von gleichem Sinne beseelte Leser und empfehlen sie aus voller Ueberzeugung zu aufmerksamem und gewiß erfolgreichem Studium. Dr. Merkel.

Neueste Fortschritte im Pianofortebau.

Im Musiksalon des Hrn. Klemm in Leipzig hatten wir vor einiger Zeit Gelegenheit, einen Salonflügel von Henri Herz in Paris näher zu betrachten. Es war das erste Instrument dieser Fabrik, welches uns vorkam, und die Bekanntschaft damit für uns darum von doppeltem Interesse. Dasselbe entsprach auch in der That unseren bedeutenden Erwartungen. Wir fanden es sehr beachtenswerth nach allen wesentlichen Seiten hin. Trotz Alledem müssen wir gestehen, daß die Erzeugnisse der deutschen Industrie damit sehr wohl einen Vergleich aushalten können, ja, daß derselbe in mehrfacher Beziehung sogar zum Vortheil der letzteren ausfallen dürfte. Was das im Frühjahr bei uns auf einige Tage aufgestellte Pianino von Mensing in Erfurt betrifft, so urtheilte ein mit den Erzeugnissen der besten Pariser Fabriken genau bekannter Kenner, daß es sich denselben getrost an die Seite stellen dürfe. Jetzt ist der

*) Vrgl. Vischer S. 873. und den Eingang dieses Aufsatzes.

Verleger d. Bl., Hr. C. F. Kahnt, im Besitz eines solchen von gleicher Trefflichkeit, und es ist sonach die Möglichkeit gegeben, dasselbe dort in Augenschein zu nehmen. Wir haben bei dieser Parallele ferner die Blüthner'schen Instrumente im Auge. Wenn wir früher schon mehreremale Veranlassung nahmen, uns günstig über dieselben auszusprechen, so können wir dies jetzt noch im erhöhten Grade thun. Unablässig nach Vervollkommnung strebend, hat Hr. Blüthner durch manche Verbesserungen in der Bauart Resultate erzielt, die uns in hohem Grade überrascht haben. Zwei Salonflügel waren es zunächst, die wir prüfen konnten. Der eine derselben ist nach Stockholm gegangen, der andere hier in Leipzig verkauft worden, und also auch jetzt noch denen, die sich dafür interessiren, zugänglich. Der Ton dieser Instrumente war in einer Fülle ausklingend, daß man ihn schwellend nennen möchte, die bei Salonflügeln seltenere große Gewalt der Bässe in einem Grade erreicht, fast wie bei großen Concertflügeln, und dabei besitzen die Instrumente die vollständigste Gleichheit in allen Octaven, sodaß wir gestehen müssen, daß uns, was namentlich Tonfülle betrifft, bis jetzt kaum etwas Aehnliches vorgekommen ist. Im schönen ausklingenden Gesang übertreffen die neuen Blüthner'schen Instrumente, die jetzt fast alle auf gleicher Höhe stehen, z. B. das von Herz weit, in der Spielart, in der Gleichheit des Tones stehen sie auf derselben Höhe, die Bässe wollten mir bei Blüthner noch mächtiger erscheinen. Hat das Herz'sche Instrument vor diesen Vorzügen Etwas voraus, so besteht dies vielleicht in bei erster Bekanntschaft mehr bestechender Brillanz und Eleganz des Tones, deren man jedoch sehr bald überdrüssig wird; es ist französisch effectvoll, während die Blüthner'schen mehr das Gefühl ansprechen, und zwar in immer erhöhtem Grade, je mehr man sich mit ihnen vertraut macht, und sonach mehr für die Dauer befriedigen. Ueberhaupt möchte sich hier, selbst auch in dieser Sphäre, als Hauptunterschied französischer und deutscher Instrumente dasselbe herausstellen, was im Allgemeinen die Grundverschiedenheit in dem Wesen beider Völker ausmacht. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß das Herz'sche Instrument Filzbekleidung hat und demselben sonach an augenblicklicher Eingänglichkeit und Wirkung zu Gute kommt, was es an Dauerbarkeit und Noblesse verliert. Auch ist der Preis der Pariser Instrumente ein um beinahe 300 Thlr. höher gestellter. — Ich bezog die soeben gemachten Bemerkungen vorzugsweise auf die Salonflügel der Blüthner'schen Fabrik, weil die bezeichneten Fortschritte zunächst an diesen vernehmbar waren. Abgesehen von diesem besonderen Fall hat es mir schon mehrfach vorkommen wollen, als ob häufiger, auch in anderen Fabriken, gute Salonflügel, seltener gleich gelungene große Concertinstrumente geliefert würden. Um so bemerkenswerther ist daher, daß es Hrn. Blüthner in allerletzter Zeit gelungen ist, dieselben Vorzüge auch auf Concertinstrumente zu übertragen. In voriger Woche erst war ein Concertflügel aufgestellt, an dem wir diese Beobachtung machen konnten. Das Instrument ist, so viel uns bekannt, noch jetzt nicht abgeliefert, und wir wollen daher nicht unterlassen, zur Prüfung desselben aufzufordern, da die Vorzüge desselben wirklich überraschend sind. Wir haben jetzt in Deutschland überhaupt und speciell in Leipzig viele namhafte Fabriken, die sehr treffliche Erzeugnisse herstellen. Die Bekanntschaft des Einzelnen damit kann natürlich nur eine beschränkte sein, und ich habe auch nur ab und zu und mehr zufällig davon Kenntniß genommen, und möchte darum einzelne Firmen hier nicht besonders anführen, weil man leicht in den Fall kommen kann, durch gleichtüchtige Leistungen hervorstechende zu übergehen. Doch können wir im Vorübergehen nicht unterlassen, zunächst und in erster Reihe die Firma Breitkopf & Härtel zu nennen, sowie ferner die Fabriken von Ernst Irmler jun., Bretschneider, Wanckel & Temmler, Feurich, Winkler, Haupt anzuführen. Die großen Concertflügel der HH. Breitkopf & Härtel sind durch langjährigen regelmäßigen Gebrauch in den Gewandhausconcerten der ganzen musikalischen Welt bekannt. Bemerkenswerth sind die Pianinos von Feurich. Irmler, dessen Magazin wir neulich in Augenschein nahmen, liefert preiswürdige Instrumente von allen Gattungen, Concert- und Salonflügel, tafelförmige und Pianinos. Von Winkler, Haupt, sowie aus anderen jüngeren Fabriken hatte ich bis jetzt nicht Gelegenheit, Erzeugnisse kennen zu lernen. Solid wird von namhaften Fabriken jetzt stets gebaut. Es sind Instrumente, ich möchte sagen, von bürgerlich ehrenfestem, solidem Charakter, die sie herstellen. Das Höhere jedoch ist, daß auf Grundlage tüchtiger Technik poetische Eigenthümlichkeit gewonnen wird; denn auch bei Instrumenten läßt sich von einer solchen sprechen. Und diese Eigenschaft ist es, die wir namentlich bei Blüthner und den Pianinos von Mensing finden. Auch die Flügel von Bechstein in Berlin, deren sich H. v. Bülow vorzugsweise gern bedient, dürften diesen Vorzug, freilich auch bei Filzbekleidung, besitzen. Mit Freuden aber muß man jetzt überall, auch in dieser Sphäre, ein erhöhtes Streben wahrnehmen, und wir werden darum fortfahren, wenn uns von hier nicht erwähnten Fabriken bemerkenswerthe Leistungen vorkommen, auch diese namhaft zu machen.

Aus Dessau.

Im Laufe der nun beendeten Theater- und Concertsaison kamen folgende Opern, Concerte und Oratorien ꝛc. zur Aufführung; erstens Opern: „Nachtlager", „Jüdin", „Don Juan", „Stumme", „Romeo und Julie", „Tannhäuser" (in beiden Opern Frau Wagner-Jachmann Romeo und Elisabeth als Gast), „Fidelio", „Hugenotten", „Robert der Teufel", „Norma", „Zauberflöte", „Templer und Jüdin", „Joseph", „Freischütz", „Stradella", „Die beiden Schützen", „Liebestrank", „Indra", „Czaar und Zimmermann", „Regimentstochter", „Je toller je besser" von Mehul, „Martha", „Aschenbrödel" von Isouard, „Fra Diavolo", „Die Verlobung" von Offenbach, „Der neue Gutsherr" von Boieldieu. — Von diesen Vorstellungen waren viele, besonders die der großen Oper, als vorzügliche Leistungen zu bezeichnen, gewährten einen hohen Genuß und wurden vom Publicum mit gebührender Anerkennung gelohnt; die Damen Frl. v. Leutner (erste dramatische Sängerin), Frl. Mandl (erste Coloratur-Sängerin), Frl. Wetzestein (erste Soubrette), sowie die HH. Humbser (Heldentenor), Mertens und Pielke (lyrische Tenöre), Föppel (Bariton), Krüger, Wokurka und Hankel (serieuse Bässe), Grübel und Barth (Buffos) bildeten ein Ensemble, welches selbst bei größeren Theatern, als es das unsere unter den gegebenen Verhältnissen immer nur sein kann, kaum besser geboten werden dürfte. Unsere brave Hofcapelle bewährte sich überall ihres alten Rufes würdig und wir freuen uns, bemerken zu können, wie bei allen Aufführungen jeder Einzelne bemüht war, sich dem Ganzen anzuschmiegen und mit Hingebung und Liebe den Intentionen des tüchtigen und umsichtigen Dirigenten, des Capell-M. Ed. Thiele, zu folgen. — Bei Gelegenheit der Schillerfeier hörten wir die Romberg'-

sche „Glocke", ferner „An die Künstler" von Mendelssohn und das Finale der neunten Beethoven'schen Symphonie; der Charfreitag brachte uns den zweiten Theil des Händel'schen „Messias" mit dem Schlußchore des dritten Theiles.

In den Concerten, welche die Hofcapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds das ganze Jahr hindurch veranstaltet und welche sich des steten Besuches des Hofes und eines zahlreichen Publicums zu erfreuen haben, kamen in dieser Saison zur Aufführung a) Ouverturen: „Leonore" von Beethoven (Nr. 1 C dur), „Ruy-Blas" von Mendelssohn, „Braut von Messina" von Fr. Schneider, Ouverture „Zu einem Trauerspiele" von Bargiel, „Oberon" von Weber, „Athalia" von Mendelssohn, „Wasserträger" von Cherubini; außerdem b) die ganze Mendelssohn'sche Musik zum „Sommernachtstraum" mit dem verbindenden Gedichte von v. Vincke (zum ersten Male) und Schumann's herrliches „Paradies und Peri". c) Symphonien: Mozart (G moll), Beethoven (D dur, C moll, F dur, Nr. 6, F dur, Nr. 8); Spohr (C moll); Liszt: „Tasso" (zum ersten Male). Der Gesang war in allen diesen Concerten vertreten durch Frl. v. Leutner und Frl. Mandl vom herzogl. Hoftheater, durch Frl. v. Baernewyck aus Leipzig, Frl. Böttger aus Dessau (Sopran) und Frl. Grunow, eine vortreffliche Altistin, gleichfalls aus Dessau, ferner durch die herzogl. Kammersänger Pielke (Tenor), Föppel (Bariton), Krüger (Baß). Mit Solo-Vorträgen traten auf: Capell-M. Thiele (Pianoforte), Kammermusikus Bartels II., Hofmusikus Storz von hier, sowie Hr. Sommer aus Aachen (Violine), Kammermusikus Hankel und Hofmusikus Schwarz von hier (Violoncell).

Ein Kirchenconcert, ausgeführt von dem Kirchenchore und geleitet von dessen Dirigenten, Cantor Diedicke, brachte Vocal-Compositionen alter und neuer Zeit zu Gehör, auch eine Symphonie von S. Bach mit obligater Orgel und die große Orgelfuge in G dur mit obligatem Pedal, letztere Pièçen gespielt vom Capell-M. Thiele, der sich uns bei dieser Gelegenheit auch als ein tüchtiger Orgelspieler erwies. — Am 2. und 3. Juni versammelte sich in Dessau der nunmehr seit 29 Jahren bestehende, sogenannte Provinzial-Liedertafelverein aus Liedertafeln von Barby, Berlin, Cöthen, Dessau, Halle, Magdeburg und Zerbst; es mögen ungefähr 190 Sänger anwesend gewesen sein und läßt sich nicht läugnen, daß manche der Lieder, besonders diejenigen, welche mit der Zeit Lieblinge des Vereines geworden sind und fast jedes Jahr zur Wiederholung gelangen, in einer Vollkommenheit und mit einem Schwunge gesungen werden, wie dies selten bei einem derartigen Liedervereine der Fall sein dürfte; hierzu gehören die Gesänge von Fr. Schneider, Rochlitz, Julius Schneider, August und Julius Mühling, Thiele, Rebling, Thieme, Mendelssohn, Abt, Reichardt, Kreutzer, Mangold, Dürrner &c. Bei dieser Gelegenheit war auch zum Empfange der Gäste im herzogl. Concertsaale vor dem eingeladenen Hofe und vor einer zahlreichen Zuhörerschaft von Thiele eine musikalische Matinée veranstaltet; wir hörten von der herzogl. Hofcapelle mit großem Feuer und geistiger Durchführung die Oberon-Ouverture und die C moll-Symphonie von Beethoven; Thiele selbst spielte im Verein mit den Kammermusikern Bartels II., Allihn, Bock und Hankel zur Freude der Anwesenden Schumann's Quintett in Es dur; endlich wurde von sämmtlichen Liedertaflern noch mit wahrem Enthusiasmus Mendelssohn's „An die Künstler" und Reichardt's „Deutsches Vaterland" gesungen und von den Zuhörern mit endlosem Jubel begrüßt. — Das Fest selbst, obschon es nach dem Willen der schon längst heimgegangenen Gründer Fr. Schneider in Dessau und August Mühling in Magdeburg einen großen Namen in der Kunstgeschichte nicht beansprucht, bot dennoch wie jedes Jahr so auch diesmal bei seinen beiden Festessen das Beste, was die deutsche Liederkunst geschaffen, und der Verein wird bei der Tendenz, welche er verfolgt, noch lange bestehen — deß sind wir gewiß; kräftige Chorlieder wechselten in passender Weise ab mit erhebenden und erheiternden Einzelvorträgen der Liedertafeln. — Der Monat Juli brachte uns endlich noch eine Aufführung des „Elias" von Mendelssohn in würdevoller Weise. Das gesammte Vocal- und Instrumental-Personal, circa 160 Personen stark, bestand nur aus Dessauer Kräften und lieferte wiederholt den Beweis, daß es bei Fleiß und gutem Willen möglich ist, auch in weniger großen und namhaften Städten alle größeren Werke zur Aufführung zu bringen; die Soli befanden sich in den Händen der Damen: Frl. Mandl, Frl. Grunow und einiger Dilettanten, sowie in denen der HH. Kammersänger Pielke, Föppel (Elias) und Krüger. Viele der Soli und Chöre waren von ergreifender Wirkung, wurden mit geistigem Verständniß durchgeführt und zeugten von der Liebe, mit welcher das ganze Werk von allen Mitwirkenden einstudirt war.

Fassen wir nun die Summe aller genannten Aufführungen zusammen, so wird jeder Unbefangene gern gestehen, daß unserer Stadt ein reges und echt künstlerisches musikalisches Leben innewohnt. Wenn es einerseits allerdings nur durch den Kunstsinn und durch bedeutende Zuschüsse unseres allverehrten und wahrhaft geliebten Herzogs möglich ist, ein Hoftheater und eine bedeutende Hofcapelle erhalten zu sehen, so ist es andrerseits aber auch anzuerkennen, daß alle bei den genannten Instituten Betheiligten bemüht sind, ihre Aufgabe nach allen Kräften künstlerisch zu lösen; zu besonderem Danke sind wir daher auch dem Capell-M. Thiele verpflichtet, nicht allein für seine lebensfrische, sichere Leitung unserer gesammten musikalischen Institute und für sein Fortschreiten mit den neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik, sondern auch für seinen nicht ermüdenden Fleiß; ihm liegt die ganze mühevolle Arbeit des Einstudirens und der Direction aller großen und kleinen Opern, aller Concerte, Oratorien &c. einzig und allein ob; möge man dies anerkennen, möge man ihm durch Bereitwilligkeit in seinen amtlichen Functionen entgegenkommen, möge ihn selbst aber auch seine Begeisterung für die Kunst nicht verleiten, seine physischen Kräfte zu überbieten und zu früh zu untergraben. △

Aus Königsberg.

Von namhaften Virtuosen besuchten uns zum Schlusse der Saison noch Frl. Mösner und Rubinstein, in dessen Begleitung sich auch der Componist und Violoncellvirtuos Hr. Carl Schuberth aus Petersburg befand. — Die Harfenspielerin Frl. Mösner hat das Publicum sehr für ihr Instrument und ihre Kunst eingenommen; ihr Spiel zeigt eine natürliche Disposition ihres (auch reinmusikalisch ungewöhnlichen) Talentes für die Harfe; dieser Schwung und Zug im Vortrage, diese aus einem lebhaften Temperament entspringende, scharfe und reizvoll accentuirte Rhythmik, diese große technische Kunstfertigkeit gepaart mit fast männlicher Kraft und natürlicher Sicherheit, dazu diese Grazie und Freiheit in der Klin-

genden Gestaltung — das Alles muß günstig auf jedes Publicum wirken. Eine angenehme Erscheinung, in welcher sich Geist, Talent und Natürlichkeit aussprechen, mag immerhin zu dem Beifalle, welchen diese Künstlerin aller Orten erntet, mit beitragen, insofern dieser ausschließlich in den „Händen" der Männer liegt; aber dergleichen Reize werden doch immer nur auf die äußere Art des Beifalls wirken, der vielleicht bereitwilliger und lebhafter ausgesprochen wird; der Hauptpunct, das Spiel, ist und bleibt dabei die eigentliche Triebkraft — und sollte man wirklich die Erscheinung bei dieser Spielerin nicht von ihrer Kunstfertigkeit trennen können, so ist es dennoch das sich in ihrem Aeußeren so lebhaft aussprechende Talent, was die günstige Wirkung nicht nur auf das Auge, sondern durch dieses auf den Geist macht: wonach es denn im Grunde immer die künstlerische Seite der Persönlichkeit ist, welche den Beifall hauptsächlich herausbringt. Auf diese Weise dürften wol sehr viele verwandte Fälle zu erklären sein, wie denn selbst die schönste ungeschickte Concertgeberin gewiß bald aufhören würde, ein Publicum anzuziehen; ist aber eine solche nicht sowol schön, als vielmehr interessant, bei jugendlicher Frische, wie dies bei unserer Harfenspielerin der Fall ist, da darf man immer wenigstens ein Etwas in der Kunstleistung suchen, das ebenfalls ein besonderes Interesse gewährt. Ich werde nie einen Fall vergessen, durch den sich so recht eclatant herausstellte, daß die Erscheinung und die Kunstleistung auch von dem Publicum scharf gesondert werden. Eine zu jener Zeit hier noch nicht eben „berühmte" Sängerin kündigte ein Concert an; man wußte, daß sie äußerlich ohne Reiz sei, denn die Recensenten anderer Städte hatten discrete Andeutungen fallen lassen; zudem ging das Gerücht, die häßliche Sängerin sei auch von bösartigem Charakter. Nach dieser Seite hin war man entschieden gegen sie eingenommen; das versammelte Publicum war aber dennoch ein zahlreiches, weil es guten Gesang zu hören erwartete. Sowie nach der Ouverture der Vorhang aufgezogen und die Concertgeberin sichtbar wurde, war es bestürzend zu erleben: wie mit jedem Schritte, den die Sängerin nach den Lampen hin trat, das gesammte Publicum antipathisch zurückwich, so daß mirs war, als sähe ich ein Aehrenfeld im Winde nach einer Seite gedrückt. So abschreckend häßlich war die Erscheinung! das Publicum saß wie gepeinigt da. — Nach etwa sechszehn gesungenen Tacten brach aber ein so stürmischer enthusiastischer Beifall aus, wie man ihn nur in seltenen Fällen erlebt. Das war der größte künstlerische Triumph, den man erleben konnte! die mächtige, schöne Stimme, welche dabei mitwirkte, ist freilich auch ein Naturmittel, doch sprach es eben geistig an. Man vergebe diese Abschweifung! sie betrifft einen unerörterten Punct: die äußerliche Persönlichkeit und die Kunstleistung in ihrem Zusammenwirken auf das Publicum; das ist nicht ganz so unsachlich, als es scheinen könnte.

Das Harfenspiel wird in Deutschland leider viel zu wenig cultivirt! Es sollten vor Allem die Conservatorien mehr für die Verbreitung dieses schönen Instrumentes thun, denn die neueren Componisten benutzen es vielfach und es wirkt sehr schön, wenn es innerhalb seiner Natur gebraucht wird. Diese Natur ist freilich eine etwas beschränkte, so weit auch der Mechanismus bereits ausgebildet ist; zudem erfordert derselbe eine specielle Kenntniß von Seiten des Componisten, und diese ist ziemlich complicirt; das Glück, durch Bekanntschaft mit Harfenspielenden zu einer genauen Einsicht in die Mechanik der Harfe zu gelangen, ist leider selten, weil die Harfenkünstler so spärlich zu finden sind. Ich hatte vor etwa 13 Jahren einem talentvollen liebenswürdigen Kinde, einer früheren Clavierschülerin,*) oft zur Harfe zu begleiten und, weil es an ausgebildeten Harfenlehrern fehlte, ihr **Vortragsunterricht** auf ihrem Instrumente zu geben, dadurch, daß ich ihr die Harfenstücke auf dem Clavier vorspielte. Die specifisch harfenartigen Stellen mußte ich spielend arrangiren und lernte so die Schreibart mehr und mehr kennen. Indem ich dann selber mehrere Stücke für die Harfe componirte, selbige hörte und eingehend, mit besonderer Rücksicht auf das Mechanische, besprach, lernte ich während einiger Jahre das Instrument kennen und immermehr lieben. (Ich habe diese Stücke während der Anwesenheit der Frl. **Mösner** zum Theil umgearbeitet und werde sie jetzt, nachdem ich sie oft von der Künstlerin spielen gehört habe, auf deren Wunsch dem Drucke übergeben, zumal die Harfenliteratur nur sehr wenige Novitäten und diese fast immer von den nämlichen zwei bis drei Componisten bringt.)

Ich verfiel zunächst in den Irrthum, daß man **nur** auf die klangsinnliche Seite des Instruments hin componiren und das üppige Griffwesen, verbunden mit harmonischem Rauschen, hauptsächlich ausbeuten müsse; doch wurde ich bald gewahr, daß auch die reinmelodische Erfindung und eine gediegenere satzgemäß durchgearbeitete Harmonik bei der Harfe ihr sehr bedeutendes Bereich finde. Es giebt Etuden von **Bochsa**, die an **Hummel's** und **Cramer's** reichen Passagensatz erinnern. Es klingt auf der Harfe Vieles bedeutend, was auf dem Clavier leer und matt klingt; die Harfe will eben ihre eigenste Tonsprache sprechen — eine **Beethoven'sche** Sonate würde auf der Harfe, auch wenn sie mit Leichtigkeit, so, wie sie dasteht, gespielt werden könnte, keinen rechten Sinn haben: die Harfenphantasie muß eine ganz besondere, aus dem Geiste des Instrumentes heraus schaffende, sein. Auf der Harfe klingt aber auch Vieles reinsinnlich, was auf dem Claviere (das weniger sinnlich nervös berührt) geistiger klingt. Die starre, mit dem Hammer angeschlagene Stahlsaite des Claviers und ihre bis zur Härte getriebene Anspannung hat eben weniger eigentliche Lebenswirkung des Klanges, als die weniger angespannte (also freiere) Darmsaite der Harfe. Die Darmsaite ist nicht mineralischen Stoffes, sondern einem lebendigen Organismus entsprossen, also nicht nur nachgiebiger, dehnbarer, sondern geradezu von nervenhafter Art; die Vibration wird eine weicher wirkende, menschlich-sympathischere. Die Anschlagsart, unmittelbar mit der Fingerspitze an die klingende Saite, dürfte den Klang wol auch ansprechender machen. Daß der Harfenton leider nicht so stark und auch nicht so lang wie der Clavierton ist, kommt daher, daß man die Harfe unmöglich mit der Kraft, wie es beim Claviere möglich ist, behandeln kann, und daß die Harfensaiten in freier Luft verklingen, statt, wie die Claviersaiten, überall eine Resonanz in einem sehr bedeutenden Corpus zu finden; das Clavierpedal verlängert zudem den Klang noch — die Harfenpedale dagegen haben bekanntlich Nichts mit der Verstärkung oder Verlängerung des Tones zu schaffen, sondern dienen nur zur Erhöhung und Erniedrigung der Tonstufen. Die schlichte Naturharfe hatte gar kein Pedal und kann also nur in einer Tonart (ohne Tonstufenveränderung) spielen; ich glaube, sie hat die Saiten der Es dur-Scala. Es kamen sodann die Pedale für halbtönige Tonveränderung auf; es ist damit so beschaffen, daß z. B. die Veränderung eines F in Fis durch Pedaltritt **alle** F-stufen der ganzen Harfe in Fis umwandelt; man würde ein zu F gewünschtes Fis nur durch

*) Ich ahnte damals nicht, trotz der begeisterungsvollen Hingebung des Kindes an sein schwieriges Instrument, daß uns eine namhafte gefeierte Harfenvirtuosin daraus erwachsen würde: **Rosalie Spohr** (jetzt Gräfin **Sauerma**).

Erniedrigung der F-saite in Ges ermöglichen, dann aber wäre wieder kein G zu spielen. Solchem Uebelstande abzuhelfen, erfand man die doppelte Verwechslung (double mouvement) der Tonstufen um $^1/_1$ Ton: damit verbinden sich noch andere Vortheile zur Ausbildung der Technik und zur Erleichterung des Spiels. Jene Naturharfe, dem Clavecin oder Spinet vergleichbar (auf welchem ich als sechszehnjähriger Lehrer noch hin und wieder Unterricht geben mußte), sieht man wol nur noch bei Harfenmädchen zum Gesange verwenden. (Trotz der Armuth des Tonstufengehaltes ist solch eine Harfe dennoch eine ganze Welt gegen die nur fünfsaitige Lyra des sel. Apollo!) — Die Harfe mit einfacher Tonwechslung ist, wie das fünfoctavige Clavier, nur da zu finden, wo die Mittel zu neuen Harfen fehlen und wo man zugleich den modernen Stücken nicht technisch gewachsen ist. Die neue Harfe avec double mouvement, ein Seitenstück zu dem modernen Concertflügel, ist die einzig zeitgemäße. Das Instrument macht besonders in gut akustischen Wohnzimmern eine überwältigend schöne Wirkung, die ganze Luft füllt sich mit einem wohlthuenden so weichen als warmen Klangelemente. Auf der Harfe ist der Weg bis zu einer gewissen Mittelstufe nicht so schwer (gewiß nicht schwerer als am Clavier) — von da aus weiter hinauf soll allerdings ungemein schwer zu gelangen sein.

Wir haben in der Harfe ein so vortheilhaftes Instrument für Damen, daß es Wunder nimmt, so wenig von dieser Seite für das Instrument gethan zu sehen; darum wünsche ich um so mehr, vielleicht einzelne Leserinnen dieses Berichtes für die Ergreifung der Harfe anzuregen; für die ersten Jahre genügt eine einfache Pedalharfe vollkommen — die Erlangung eines Lehrers wird aber freilich nur in einer Residenz- oder großen Provinzstadt möglich sein. Auf dem Clavier kommt man nur mit einer gewissen höheren Fertigkeit zur ungewöhnlichen Wirkung; mit der Harfe aber geht es in einem Puncte ähnlich wie mit der Physharmonica: man kann selbst mit ganz geringen Stücken eine gute und ganz ungewöhnliche Wirkung erzielen; die specifische Klangschönheit hilft da mit. — Wenn ein neuer, nicht blos salonhaft schreibender Componist für das Instrument erstände, würde es vielleicht noch eine neue Aera erleben.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Aphorismen.

„Und sie bewegt sich doch!“ Dieses überzeugungsmuthige Wort Galilei's erleidet auch Anwendung — wie damals auf eine besondere Erfahrung der Wissenschaft — so dermalen auf den Zustand der modernen Kunst, insonderheit der Musik. — Der großartige, ebenso tiefberechtigte, wie nothwendige Aufschwung, den diese Kunst in unserer Zeit trotz alles Negirens und Ignorirens, trotz alles Dagegensträubens und trotz aller Proteste genommen, ist als vollendete Thatsache constatirt. — Auch das Kunstleben und das Kunstschaffen ist dem allgemeinen Gesetze der allmäligen Entwicklung unterworfen. Auf den Schultern der Vergangenheit erhebt sich, die Phasen der Uebergangszeit durchkämpfend, eine neue Gegenwart; die Thaten der Vorfahren vermitteln gradmäßig in nothwendiger Folge geistigen Werdens die Anforderungen und die Leistungen der Jetztlebenden. So war es zu allen Zeiten und die Culturgeschichte aller Epochen liefert mit thatsächlichen Belégen zugleich den Beweis, wie mit der fortschreitenden Geistesentwicklung und mit den Avantagen der Wissenschaft und der Gesittung auch die Weiterbildung der Künste gleichen Schritt hält in nothwendig ergänzender Folge, und wie trotz immer nur scheinbaren Rückschritts die Menschheit unaufhaltsam im Vorwärtsschreiten begriffen ist. So eben auch in Bezug auf das Kunstleben, hier wiederum insbesondere in Bezug auf die lebendigste und einflußreichste aller Künste: die Musik. — Die Meister der früheren Zeit sind — unangetastet ihrer individuell-abgeschlossenen Größe und Bedeutung — doch in der Gesammtkette productiver Künstler die vermittelnden Bahnbrecher einer neuen Kunstära, so wie diese in künftigen Tagen wiederum die Grundlage zu erneuertem Aufschwunge sein wird. Die Meisterwerke früherer Zeitabschnitte in der Kunstentwicklung dienen immer zugleich wieder als vermittelnde Uebergänge zu neuen Kunstschöpfungen. — „Es muß Neues sprießen aus den Ruinen“; deshalb jedoch wird Niemand, der pietätvoll die Thaten der Vorfahren und den geschichtlichen Standpunct respectirt, in das Geschrei blinder Eiferer einstimmen, daß „das Alte“ nun ohne Ausnahme „fallen“ müsse. — Mit der Entwicklung neuer, zeitgemäßer Kunstideen geht die Bildung der Kunstformen Hand in Hand; denn die Form eines Kunstwerkes wird stets von dem Inhalte bedingt, der zum Ausdruck gelangen soll. Immer derselbe Inhalt in gleicher, traditionell gewordener Form führt zur Monotonie, zur Stagnation d. i. Stillstand im Leben, zur Versumpfung. Moderner Inhalt in traditioneller Form erzeugt wenn nicht immer caricaturmäßige Kunstgebilde, so doch Werke ohne gesundes, langes Leben. Abschluß der Kunst überhaupt decretiren hieße: das berechtigte Leben verbieten und dem Kunstleben insbesondere den eingeborenen Nerv der Weiterbildung ertödten. Das wäre ebenso unnatürlich, wie es in der That unmöglich ist.

G. R.

Correspondenz.

Leipzig. Vom 8. August ab gastirt nun endlich der lange erwartete Tenorist Albert Niemann auf unserer Bühne. Eine künstlerische Erscheinung von höchster Ursprünglichkeit, deren einzelne Mängel weit von den großartigsten Vorzügen aufgewogen werden, darf Niemann selbstverständlich auf mehr als einige Worte in dem Raume eines gewöhnlichen Theaterreferates Anspruch erheben. Wir werden also nach Beendigung seines Gastspiels ein Gesammtbild dieses Wagner-Interpreten zu entwerfen versuchen und bemerken an dieser Stelle zunächst nur, daß, wie Niemann dem größeren Theile des hiesigen Publicums nicht wenig Kummer dadurch angethan hat, daß er die kleinen Schnörkel des alltäglichen Musikmachens nicht à son aise findet, so dagegen die Begeisterung des einsichtigen, das genial Erfundene über das mechanisch Angelernte setzenden Publicums ihm von seinem ersten Auftreten als Tannhäuser, dann als Eleazar, und zuletzt als Prophet mit höchstem Enthusiasmus gefolgt ist. Niemann hat ganze Kreise der Theaterbesucher angeregt, gefördert — andere mindestens aus dem classischen Schlafe geschreckt. Warten wir nun auch das Endergebniß ab! — Was die Aufführungen der genannten Opern im Ganzen betrifft, so waltete über den Leistungen der meisten Mitglieder augenscheinlich ein guter Stern, nur daß zu verschiedenen Malen sehr störende Tempos genommen, dieselben geradezu vergriffen und in der Regie Dinge versehen wurden, wie das am Leipziger Stadttheater nicht zu rechtfertigen sein dürfte. Im „Propheten“ zeichnete sich diesmal Frau Bertram, ihre großen gesanglichen Schwächen zugestanden, durch höchstes Feuer der Darstellung aus und bot auf solche Weise gleichsam das freilich unfertig gebliebene Gegenbild zu Niemann. Auch Zacharias — Hr. Wallenreiter — war vortreflich.

Leipzig. In diesen Tagen hörten wir in einem Privatcirkel mehrere Compositionen eines in Petersburg angestellten Deutschen, des Organisten Friedrich Karl Beez, die es wohl verdienten, der Oeffentlichkeit übergeben zu werden. Es sind eine Sonate für Pianoforte und Bratsche in G moll, ein Quintett in D moll und ein Quartett in C dur, letztere mit Pianoforte (im Manuscript), sämmtlich von edelster Haltung, von den schwächlichen Einflüssen Mendelssohn's, die unseren meisten heutigen Versuchen auf dem Gebiete der Kammermusik ein so unerquickliches Gepräge verleihen, gänzlich frei, vielmehr in Beethoven's Geiste, nicht selten mit großer Kühnheit entworfen, mit ergiebigem Gedankengehalte durchgeführt. Namentlich das Scherzo des Quintetts, das Andante und Finale des Quartetts sind geistdurchwebte, originell erfundene Tonstücke, die auf eine nachhaltige Wirksamkeit des Componisten Hoffnung machen. Wir wünschen ihm eine lebendige Beziehung zu den musikalischen Vorgängen bei uns, und daß sich sodann seine ursprünglich ansehnlichen Talente zugleich mehr und mehr [illegible] enpuncte des geistig zu Er-

strebenden richten, wir wünschen ihm gleichzeitig aber auch schon jetzt die Aufmerksamkeit unserer musikalischen Kreise.

Frankfurt a. M. Eine musikalische Privat-Matinée bemerkenswerther Art wurde uns in den Vormittagsstunden des vergangenen Sonntag (am 5. August) im Hause Mozart zu Theil, nämlich eine in Concertform gehaltene Darstellung einer zweiactigen komischen Oper: „Der Hof des Großherzogs“ mit Dialog von den Sängern, und mit verbindenden Anmerkungen von dem Autor selbst gelesen. Der Text ist von unserem Mitbürger Carl Gollmick, und die Musik von dessen in London wohnenden Sohne Adolph Gollmick, welcher sein Werk auch selbst am Flügel leitete. Die Mischung der Solisten und Chöre, aus Opernsängern und Dilettanten bestehend, mußte die Theilnahme einer gewählten Kennerschaft an einer Darstellung nur erhöhen, wo so viele gebildete Kräfte mit blühenden Organen, wo ein fließender Dialog auf Grund eines interessanten Stoffes mit einer naturwüchsigen, lebensfrischen und unter allen Umständen melodiösen Composition Hand in Hand gingen, und somit unter allen Zuhörern eine freudige Ueberraschung hervorriefen. Ohne hier Partei ergreifen zu wollen, halten wir es jedoch für Pflicht, zweier Mitwirkenden besonders zu erwähnen, weil Ersterer, Hr. Richard, bereits unter Thaliens Fahne getreten ist, nächster Tage in sein Engagement an der Stockholmer Oper zurückkehren wird, und sich sowol durch einen immensen Heldentenor, wie durch gute Schule, deutlich bezeichnende Pronunciation und edle Persönlichkeit auszeichnet. Gleiche Eigenschaften besitzt unser allgemein hier geschätzter und in vielen musikalischen Kreisen eingreifender Basso Hr. Carl Hill, welcher, obgleich Dilettant, von einem echten Künstlergeiste beseelt ist, und deßhalb auch den Namen Künstler verdient. Man vermißt hier Nichts, was den Sänger par excellence bezeichnet, und es glauben seine Freunde, daß auch ihn seine Fähigkeiten früher oder später der Bühne zuführen werden, wodurch dieselbe durch einen echten Baß-Buffo, woran es jetzt so sehr fehlt, reicher werden müßte. Als Schauspieldirector Balthasar, wie als Florival, dem primo amoroso dieser Oper, entwickelten beide genannten Herren einen so glücklichen Humor, daß nur noch Costume und Scene zur Vervollständigung ihrer Charaktere fehlten. Die bei unserer Bühne wirkenden Sänger waren Frl. Labitzky und Hr. Leser; die ferneren Dilettanten die HH. Gloggner (Tenor), Friedenberg (Bariton, und ein ebenfalls der Bühne sich zuwendender Aspirant), und die Damen Frl. Helene Pfeiff und Steinhardt, deren in der That überraschende Leistungen näher zu beleuchten hier zu weit führen würde. Der Chor des improvisirten Hofstaates bestand aus einem Dilettanten-Verein, welchen Hr. Gollmick Vater leitet, und so hoffen wir denn, diese den Abend ausfüllende Oper bald auf der Bühne zu sehen. ÷

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. An Niemann's Stelle soll Steger in Hannover engagirt sein.

Frl. Marie Eschborn hat ihren Wiener Contract vor dem Antritt schon wieder gekündigt, da sie sich zu vermählen gedenkt.

Am 18. Juni gab die Pianistin Frl. Bondy in Carlton House Terrace zu London ein Concert, in welchem sie mit den HH. Sainton und Paque das Mendelssohn'sche D moll-Trio, mit Hrn. Sainton die G dur-Sonate von Beethoven und allein zwei Piècen von Chopin und zwei Transscriptionen aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum“ von Liszt vortrug.

Musikfeste, Aufführungen. An dem Teplitzer Sängerfeste am 12. und 13. August haben 38 Vereine, ungefähr 1000 Sänger, theilgenommen, darunter 18 aus Böhmen, 17 aus Sachsen, 2 aus Mähren, 1 aus Preußen.

Bei dem am 19. Juli unter Mitwirkung der Hofcapellen aus Cassel und Meiningen von der Universität zu Giessen in großartigster Weise veranstalteten „Spohr-Concert“ werden von orchestralen Sachen: die Symphonie „Die Weihe der Töne“ und die Jessonda-Ouverture als in der Ausführung besonders gelungen erwähnt. Von den Solovorträgen aber muß unbedingt dem Doppelconcerte für zwei Geigen, gespielt durch die HH. Hofcapell-M. Bott aus Meiningen und Concert-M. Graff aus Cassel, die Palme zuerkannt werden; es war eine durch und durch meisterhafte Leistung und wurde mit außerordentlicher Begeisterung aufgenommen.

In Nürnberg soll im nächsten Jahre ein „großes allgemeines“ Sängerfest stattfinden.

Neue und neueinstudirte Opern. In Berlin wird Madame Miolan aus Paris die Dinorah singen.

Wie in Weimar, soll nächsten Winter auch in Dresden Chelard's „Macbeth“ wieder zur Aufführung kommen.

Literarische Notizen. Von Genast in Weimar, dem bekannten Zeitgenossen Goethe's, stehen Denkwürdigkeiten aus seinem reichen Leben in Aussicht, die bei Cotta erscheinen und jedenfalls ein bedeutsames Material zur Geschichte der Weimarer Bühne bringen werden.

Vermischtes.

Das Börsenblatt für den deutschen Buchhandel enthält in seiner Nr. 96 vom 1. d. folgenden Aufsatz: Offenbach's „Orpheus in der Hölle“. „Zur Erläuterung der aus dem Schlesinger'schen „Echo“ ins Börsenblatt Nr. 89 übergegangenen Notiz, betreffend: Vier Tänze aus Offenbach's „Orpheus in der Hölle“, und zur Warnung für Diejenigen, welche sich durch die angehängte Schlußfolgerung, daß „hierdurch das K. Criminalgericht erkannt hat, daß der Hofmusikhändler Bock in Berlin kein Eigenthumsrecht an Offenbach's „Orpheus in der Hölle“ habe“, zu einem Nachdruck verleiten lassen könnten, bringen wir die Berichtigung: daß der Staatsanwalt aus dem Grunde, weil, seiner Ansicht nach, ein französischer Autor in Preußen kein Verlagsrecht hätte, die Klage nicht für begründet gehalten, und in Folge dessen, als zum Präclusivtermin durch ein Versehen die Berufung an die höhere Instanz nicht eingelaufen war, die Beschlagnahme aufgehoben worden ist. Es ist also das Urtheil eines Gerichtshofes über das Eigenthumsrecht an Offenbach's „Orpheus in der Hölle“ (wie es die Fassung der oben angeführten Schlußfolgerung im Schlesinger'schen „Echo“ annehmen läßt), noch gar nicht erfolgt. Daß die Schlesinger'sche Musikhandlung die in ihrem „Echo“ abgedruckte Auffassung von Eigenthumsrecht selbst nicht theilt, vielmehr über die Strafbarkeit des Debits jener Tänze einen berechtigten Zweifel hegt, darf man wol darnach annehmen, weil sie beim Verkauf dieser von Lanner arrangirten Tänze, welche die Opus-Zahlen 14, 15, 16 tragen, statt dieser dem Käufer, der darüber eine Rechnung verlangte, Op. 51, 54, 56 (!) facturirte. (Dem Herrn Einsender bestätigt die Red. auf Verlangen die Vorzeigung von 1 Lanner, Op. 14, 15 und 16 [Breslau, Leuckart] mit einer Rechnung der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin vom 5. Juli d. J. über 1 Lanner, Op. 51, 54 und 56.) Wir übergeben hier diese Thatsachen und überlassen dem Leser, zu beurtheilen, welche Motive jene Anzeige und deren Folgerung hervorgerufen.“

Von dem Sohne des in München vor Kurzem gestorbenen Componisten Joseph Hartmann Stuntz geht uns ein Verzeichniß von dessen im Manuscript hinterlassenen Werken zu; es weist unter der Rubrik „Geistliche Musik“ u. a. 19 Messen, 34 Gradualien, 15 Offertorien, eine Unzahl Hymnen, Motetten, Stabat mater u. s. w., aus der „Weltlichen Musik“ eine große Menge Gesangseinlagen zu Opern, Solostücke für verschiedene Instrumente, Canons, Cavatinen und Arien, Männergesänge, außerdem eine ganze Reihe Bearbeitungen von Werken älterer Meister auf — im Ganzen 314 Nummern.

Die Nachricht von Wagner's Rückkehr nach Deutschland bestätigt sich. Derselbe ist bereits in Frankfurt und begiebt sich sodann zu einer Aufführung des „Lohengrin“ nach Wiesbaden.

Das großherzogl. Kreisamt zu Lindenfels im Odenwalde verbietet „jede Abhaltung eines Gesangvereines“ im zugehörigen Bezirke ohne seine ganz besondere Erlaubniß.

Briefkasten.

Hrn. Dr. B. in Cassel. — Fernere Beiträge sind erwünscht.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 24. August 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Albert Niemann.

Kampf ist die Losung des Genies, die endliche siegreiche Ueberwindung aller Zweifel, die Ohnmacht der Böswilligen und Neider sein Ziel; bitterer Kampf und fröhlicher Sieg sind denn auch, um zum Voraus in die Mitte der Sache zu führen, der Inhalt eines Gastspiels gewesen, das wie keines in einer langen Dauer von Jahren die Gemüther bei uns in Leipzig erregt, erfüllt und mehr und mehr für die Größe des Gegenstandes gewonnen hat. Der Tenorist Albert Niemann, den der Ruf mit den glänzendsten Farben ausgemalt hatte, den die Gründlinge unsres Parterres mit einigen Tacten zu ergründen gehofft hatten, der die Oberflächlichen anfänglich theilweise enttäuscht, die Freunde genialer Begabung vom ersten Augenblick an bezaubert hat, dessen musikalische Mängel verschwinden vor der hinreißenden Gewalt seiner darstellenden Kunst — der erste Sänger unsrer Zeit, was das Gleichmaß der bedeutenden Mittel, der seelischen Kräfte anbetrifft, ist nun nach sechsmaligem Auftreten wieder geschieden, nicht ohne in uns einen aufrichtigen Schmerz zu hinterlassen, so viel Großes auf lange Zeit entbehren zu müssen, nicht aber auch ohne uns die Gewißheit gegeben zu haben, daß wahrhafte Begabung selbst über die ärgsten Vorurtheile, selbst über Halbbildung oder Unverstand, stets und allenthalben den Sieg davontragen wird.

Die Frage liegt nahe, welcher Kernpunct in der Erscheinung dieses Sängers eine solche Aufregung, solche Erfolge in den untersten bis zu den geistig höchststehenden Kreisen hervorzubringen geeignet ist; denn nicht die äußeren Mittel an sich und ausschließlich werden wir hier und allerwärts als das bewegende Element betrachten dürfen, sie sind bei Niemann nicht größer, vielleicht selbst geringer als bei einzelnen seiner Genossen, sie sind überhaupt das todte Capital, aus dem erst die Einsicht Früchte zieht. Auch nicht die Sängerbildung im hergebrachten Sinne ist es, das Spiel mit musikalischen Verzierungen, die schlaue Benutzung dynamischer Stimmeffecte, oder das gewaltsame Bein- und Armschwenken der prime tenore, was Niemann zum Liebling der lebenskräftigen Gegenwart macht: dieses vielmehr, daß unsre lebenskräftige, d. h. mitten in den geistigen Bestrebungen unsrer Zeit ausdauernd hoffende, schaffende Generation in ihm den Ausdruck ihres innersten Wesens, die Verkörperung jener Gestaltungen erblickt, auf welche die Entwicklung dramatisch-musikalischer Kunst nothwendig hinarbeiten, bei denen sie heute anlangen mußte — dieses rein geistige, dieses allerinnerlichste Behagen an den großen Leistungen Niemann's ist es, was ihm in den Herzen der Tüchtigsten Dankbarkeit und freudige Anerkennung aufbaut.

So erklärt es sich auch zunächst, wenn die Mehrzahl der Kritiker ihn den Wagnersänger nennt. Mag es hie und da unbewußt oder doch nicht mit völliger Erwägung der Gründe geschehen sein, daß man auf solche Weise Niemann stets nur in Verbindung mit dem Repräsentanten der neueren Oper brachte: das Eine ist sicher, daß dieser Instinct ein richtiger war. Niemann ist der Wagnersänger par excellence, er ist der Erste, welcher die Gestalten des „Tannhäuser", des „Lohengrin" in ihrer Totalität, bis zu den äußersten Spitzen erfaßt, in ihrem geistsprühenden, eigensten Wesen verstanden und aus sich heraus geschaffen hat, er ist damit der höchststehende Opernsänger unsrer Zeit, und also, wie das Ideal des Wagner'schen Musikdramas selbst, eine gewaltige Erscheinung.

Zum ersten Mal tritt hier in vollendeter Weise neben dem Sänger der Darsteller hervor, zum ersten Mal bescheidet sich der specifische Sänger als Glied des Ganzen; zum ersten Mal steht die dramatische Zeichnung so ganz im Vordergrunde, daß alles Flitterwesen der Doppelschläge, der Triller, der Rouladen, kurz, daß jener Popanz des lächerlichen antiquirten Opern-Regimes davor verschwindet; zum ersten Mal schmiegt sich jedes Werkzeug im Organismus musikalisch-dramatischer Gestaltung, wie es der höchste Zweck der Oper fordert, dem Alles beherrschenden Principe an, der Forderung dramatischer Wahrheit! Wol hat es auch früher einzelne geniale Naturen gegeben, die an den Meisterschöpfungen ihrer Zeitgenossen sich sonnten, in der Darstellung großer Aufgaben die eigene Größe erstiegen — das Beispiel der Schröder-Devrient als Fidelio steht noch in frischem Gedächtniß —; was aber Niemann dennoch von all jenen Repräsentanten früherer Zeit unterscheidet, ist dieses, daß er ungetheilt aufgeht nicht in der vereinzelten Figur eines Tonsetzers, sondern vielmehr im Ganzen und Großen, nach allen Richtungen hin in einer Stylweise, in den Werken einer Kunstgattung, die ihrerseits wiederum die ganze ungetheilte Kunst in sich faßt; — daß nichts Vereinzeltes in seinen Darstellungen, oder in den einzelnen Momenten

nicht diese oder jene Eigenschaft vorzugsweise wirkt — stets ist sein Auftreten vielmehr im strengsten Sinne Repräsentation, Darstellung des bedeutsamen Ich, welches mit aller erdenklichen Pietät, aber mit völliger Wahrung des Eigenwesens in die gestellten Aufgaben dringt und auf solche Weise, selbst edle Natur, die Schwächen des vorzuführenden Charakters vertuscht, aus Unbedeutendem Großes, aus Schwächlichem Starkes, aus Meyerbeer'scher Frivolität Geadeltes hervorbringt, und schließlich in dem Repräsentanten der keuschen Kunst, in Richard Wagner, wieder und immer wieder den Ausgangs- und Endpunct, das Ziel seines bisherigen Wirkens, findet. Große Geisteskräfte sind unerläßlich bei solcher Weise des Schaffens, nicht minder gewaltig müssen auch die physischen Mittel sein — wenden wir uns ihnen für einen Augenblick zu.

Man hat sich von Niemann's Stimme, dem einzigen Organe geistig unbedeutender Opernsänger, die abweichendsten Vorstellungen gemacht, und die Thatsache, daß hier in Leipzig die Meisten nach seinem ersten Auftreten als Tannhäuser nicht ganz befriedigt das Theater verließen, könnte dafür sprechen, daß sein Ruf in der That größer sei als das Material. Wenn das unberechtigte Herauslegen des rohen Stimmfonds, wenn die unmotivirte Verwerthung todter Massen die Aufgabe des Sängers ist, so haben in der That die anfänglichen Gegner unsres Gastes Recht. Wir können sie in jeder Beziehung über ihre Zweifel beruhigen, sie mögen Recht behalten, insofern Niemann allerdings nur dann mit äußerstem Kraftaufwande singt, wo der Affect in Situation und Figur es verlangt, insofern seine besten Momente nicht immer diejenigen sind, in denen ein Steger und C. Formes die große Menge zu brüllendem Beifall anregen: — was aber im weiteren Sinne Stimmmaterial, was jene Grundlage äußerer Mittel betrifft, auf welcher der Sänger die Scala ureigener dramatischer Erregungen zu errichten befähigt ist, so müssen wir Niemann's Stimme als eine der hervorragendsten unsrer Zeit erklären. Abgesehen von einer seltenen Stärke und Dauerbarkeit des Tones an und für sich, ist ihr Bariton-Timbre in der Mittellage von einer Ausgiebigkeit, die das Herz in den Momenten seelischen Erregtseins zittern macht, ihre Ansprache dort, wo der Sänger überhaupt den Brustton beherrscht, von größter Leichtigkeit. Weniger günstig gestaltet sich die Höhe; bedeckt bereits von d und e an, fehlen diejenigen hohen Töne gänzlich, mit denen ein Wachtel die große Masse kirrt, Niemann's Falsett ist außerdem schneidend, gezwungen, ohne gefällige Behandlung, seine Intonation in einzelnen Fällen unsicher und ohne Rundheit des Tonstrahls. Wenn es demnach gilt, durch rein musikalische Mittel und deren Verwerthung zu wirken, so mag unser Gast vor einzelnen der berühmtesten Sänger zurückstehen. Ein Tremoliren, das noch in den Jahren 1855 oder 1856 kaum merklich oder doch an den meisten Stellen reizend zu nennen war, ist bis zum Uebermaß gestiegen und hemmt nicht selten die volle Entwicklung des Volumens, die Vertheilung von p. und f. ist nicht immer fein nuancirt, Licht und Schatten in der Tonfärbung treten oft unvermittelt auf, die Abgänge sind zuweilen von einer Ueberanstrengung des Materials begleitet, manche Einzelheit bleibt in gesanglicher Beziehung unterwegs oder gänzlich liegen; die Coloratur ist unentwickelt, die Tonverbindung öfters schwerfällig, ungeschmeidig — —

Und trotz Alledem ist Niemann auch als specifischer Sänger hochbedeutend. Er ist es durch den gewaltigen Ausdruck, den er in jedem und in den verschiedensten Momenten entwickelt, er ist es durch zahllose geniale Lichtblitze der musikalischen Accentuation, durch Feinheiten der rein gesanglichen Charakteristik, wie sie vor ihm vielleicht noch Keiner ausgearbeitet hatte; er ist es durch den hohen Adel der Empfindung, der seine Töne belebt und in die Seelen einzieht wie ein milder Hauch, einer Empfindung, die dennoch mit der beliebten hausbackenen, überströmenden „Wärme des Gemüths" Nichts gemein hat; ein großer Sänger ist Niemann endlich schon durch die weise Mäßigung, mit welcher er für jede Situation, für jeden darzustellenden Charakter die Mittel abwägt, nirgends oder doch nur höchst selten diejenigen Grenzen überschreitend, die nach dem Wunsche der Dutzendsänger im Gegentheil gar nicht vorhanden sein dürften.

Wir steigen noch eine Stufe höher. Wol ist Niemann ein großer Sänger — doch diesen Ruhm theilen Viele mit ihm und Manche überflügeln ihn und haben ihn zu allen Zeiten in einzelnen Beziehungen überholt; was Niemann vor Allen auszeichnet, ist seine ursprüngliche Gestaltungskraft, die wunderbare Art, mit welcher er die Mittel der neueren realistischen Kunst den Ideen unterthan macht, die große Weise seiner Erfindung, die so ganz mit den Gipfelpuncten des gesammten heutigen Schaffens und Strebens zusammenfällt. Jener dämonische Zauber, der die genialen Naturen zu allen Zeiten umgeben, der hundertmal aus Shakspeare's Gestalten zu uns geredet hat, jener lichtvolle Schimmer, der den geistig bevorzugten Menschen in einer Versammlung von Tausenden hervorhebt, jenes unbestimmte, oft gefürchtete, selten sofort erkannte und geliebte Etwas, das die schöpferische Natur von dem Repräsentanten der Schablone, vom „guten Talente" unterscheidet — all jene Zeichen höchster Naturbegabung drücken Niemann's Gestalten das Siegel des geistigen Adels auf. Mögen die Kurzsichtigen und Kleinen schwanken und zweifeln, mögen die Liebhaber des formell Geglätteten und mechanisch Zugerichteten sich entsetzen: Niemann's Gestalten ragen hoch hinaus über den Alltagskram und fordern den Maßstab des Absoluten!

Hier sollten wir schließen; wo die größte Begabung zur Durchdringung jeder noch so schwierigen Aufgabe vorgeschritten ist, wo ein einzelner Fehlgriff oder ein minder gelungener Moment nicht von dem Mangel an Einsicht, sondern von dem Umstande herrührt, daß die Naturanlage selbst, die nun einmal nicht Alles bei Allen vermag, dem höchsten Gelingen in diesem besonderen Falle entgegensteht, da wird es überflüssig, auf Einzelnes einzugehen oder das etwa Fehlende ergänzt zu wünschen. Eine Erscheinung wie diejenige Niemann's will in großen Zügen genossen, nicht secirt sein. — Unerreicht ist vor Allem sein „Tannhäuser". Was selbst Tichatschek nicht im ganzen Umfange gelungen, diese Rolle zur Hauptpartie des Werkes zu machen, das erreicht Niemann mit dem Vortrage der einen kurzen Stelle am Schlusse des Sängerkampfes: „Zieht hin." Wir sahen ihn, als er in Hannover zum erstenmal die Figur geistdurchhaucht, unter endlosem Jubel des dortigen Publicums, vorführte, mit einem Schlage ein vollempfundenes, tiefdurchdachtes Meisterstück hinstellte; wir mußten ihn wieder bewundern, als er vor Kurzem hier in Leipzig die Rolle mit hundert neuen Nuancen bereichert zur schlagenden Wahrheit machte. Man hat in seiner Erzählung des dritten Actes ein Zerrbild finden wollen — möchten Aeschylos, Shakespeare und Niemann doch recht viele Nachfolger in diesem Sinne finden, möchte doch die Bühne von solchen Zerrbildern angefüllt sein! Es war uns hier nicht vergönnt, seinen Lohengrin zu bewundern, aber er steht uns mit unverlöschlichen Zügen in der Erinnerung eingeschrieben, dieser begeisterte und

begeisternde Held, dessen Scenen im dritten Act zu den kostbarsten Perlen seelischer Empfindung gehören! Welch ein hoher Beweis der Gestaltungskraft ist ferner Niemann's Eleazar! Wilder Humor im Terzett des zweiten Actes, wilder Hohn am Schlusse des Werkes, schmerzlichste Innigkeit im vierten! — Es mag eingestanden werden, daß die gemüthliche, herzliche Seite in Roger einen entsprechenderen Ausdruck findet, es liegt nahe, daß Niemann's epische Natur sich nur mit Mühe auf den stillen Pfaden naiver Herzlichkeit ergeht — aber doch, welch ein lebenvolles, erquickendes Gemälde ist dieser Joseph, welche herzergreifende Sprache des Gemüths redet Niemann im dritten Acte dieses Méhul'schen Werkes, wo jeder Ton die hingebendste Liebe athmet! Und nun welche Fülle von Stimmungen in Raoul, als Prophet, welch ein ritterliches Feuer dort, welche heroische Größe hier! Und bei Alledem welche Ausdauer von Beginn bis zum letzten Augenblicke jeder Vorstellung! Als ein farbenfrisches Bild, als eines jener Charakterstücke, mit denen der nun so berühmte Sänger seine Laufbahn wirksam begann, nennen wir noch den Max im „Freischütz", mit urfrischem Behagen erfüllt sein Gomez im „Nachtlager", von hinreißendem Schwunge ist auf der anderen Seite Niemann's Robert, ein Meisterstück darin namentlich die Staccatostelle im Bachanale, von großem originalem Ausdruck auch sein Masaniello. Uns bis jetzt unbekannt, aber von competenter Seite aufs Höchste gerühmt, schließen wir mit Rienzi und dem Fliegenden Holländer den Reigen seiner hervorstechendsten Leistungen.

Niemann ist im Begriff, nach Paris zu gehen, um dort eines der deutschen Meisterwerke neuerer Zeit, das so ganz unserem nationalen Boden entsprossen ist, einem fremden Volke vorzuführen. Was auch der Ausgang des gewagten Unternehmens sei: unsere besten Wünsche mögen ihn begleiten! Und was sodann die fernere Wirksamkeit dieses Mannes betrifft, so wollen wir uns und ihm die stille Bitte nicht vorenthalten, daß er sich weniger in leidenschaftlichem Schwunge ausgebe, daß er allenthalben Maß halten lerne und daß er sich mehr und mehr auf einige der hervorragendsten, seiner Individualität am Meisten zusagenden Partien beschränke, in diesen auch den kleinsten Schatten musikalischer Mängel verwische und auf solche Weise für ganze Generationen, wie ungetheilt für das gesammte Publicum ein siegreicher Interpret und Bahnbrecher zum Verständniß der erhabensten Aufgaben werde, wie er schon jetzt der Liebling aller geistig geweckten Naturen ist. P. L.

Die temperirte Stimmung und die chromatische Tonleiter.

Von

C. Kretschmann.
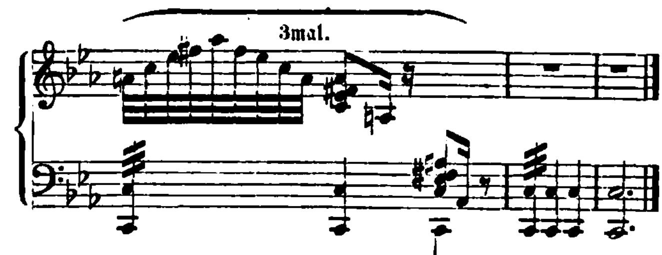
(Schluß.)

3) Wird die durch den Tritonus getheilte Octav fortgesetzt geometrisch getheilt, so entsteht eine Gruppe von vier übereinanderliegenden kleinen Terzen — der verminderte Septimenaccord. Es ist dieser kosmopolitische Proteus recht eigentlich ein Ergebniß der ausgeglichenen Stimmung, und mit Recht knüpft Hauptmann (Nr. 289, S. 197) die Besprechung der enharmonischen Verwechslungen an ihn an. Es giebt nur drei Accorde dieser Gattung, da bekanntlich mit dem vierten Schritt aufwärts in Halbtönen die kleine Terz des ersten wieder erreicht ist. Die vier F[...] annehmen kann, wenn seine Beziehungen zu den nächsten tonischen Accorden ins Auge gefaßt werden, sind folgende:

c — Es — Ges — bb	des : VII
C — Es — ges — a	b : VII
C — Es — fis — a	g : VII
c — dis — Fis — A	e : VII

Es sind bei dieser Aufzeichnung nach der Weise Hauptmann's die Terzen durch kleine Buchstaben angedeutet, doch nur um daran anzuknüpfen, und nicht ohne Bedenken gegen Anwendung dieser Ausdrucksweise auf modulatorischem Gebiet, deren Erörterung hier zu weit abführen würde.

Die obigen vier Formen versinnlichen zwar die Beziehungen des verminderten Septimen-Accordes zu seinen benachbarten Molltonarten, für deren Ausbildung er ein unendlich wichtiger Factor gewesen ist, sie lassen aber die rein chromatische, von jeder der nebenbezeichneten vier Tonarten losgelöste Stellung nicht erkennen, deren er ebenfalls fähig ist. Am klarsten wird diese Entfremdung des verminderten Septimen-Accordes von jedem bestimmten diatonischen Tongeschlecht bei dem Fortgang in einen anderen verminderten Septimen-Accord, welcher hier sogar ohne Stimmenverschiebung statthaft ist. Hier entsteht der neue verminderte Septimen-Accord offenbar nur durch chromatische Fortschreitung der Glieder und ist ein factisches Ergebniß der einzelnen um einen ausgeglichenen Halbton aufwärts oder abwärts fortgeschrittenen Glieder. Aber auch als ruhender Accord ist der verminderte Septimen-Accord mitunter rein chromatisch, z. B. in dem Ritornell des Fr. Schubert'schen Liedes: „Die Stadt":



Hier wird derselbe unter keine der oben aufgeführten vier Erscheinungsformen passen, sondern nur als Fortsetzung des Terzverhältnisses C–es durch die Octav hindurch, mithin als doppelt geometrisch getheilte Octav verständlich sein. Die Stelle ist nicht denkbar außerhalb des temperirten Systems, dessen einfachste Verhältnisse, wie oben nachgewiesen, den verminderten Septimen-Accord ergeben.

Begrifflich also, und nicht minder geschichtlich, gehört derselbe dem temperirten System an. Die ausgedehnte Anwendung aber, die dieser Accord nicht nur bei Wagner und den Neueren, sondern schon bei Bach und seit ihm gefunden hat, muß uns ein neues Zeichen sein, wie der Vorwurf der Regellosigkeit, wenn er das temperirte Tonsystem träfe, der ganzen neueren Musik nicht gespart werden könnte.

4) Auch der Nachweis wird nicht schwer halten, daß die chromatische Leiter als solche nur im temperirten System bestehen kann. Hauptmann construirt auch sie nach den Grundsätzen, welche (S. 56) für die organische Begründung der diatonischen Leiter maßgebend gewesen sind, und wir haben weiter oben die eine der S. 165 vorfindlichen Verhältnißreihen wiedergegeben. In derselben finden wir:

[...]n zur Tonica,

b) 3 Stufen 128 : 135 = 1 : 1,0546875, eigentlich chromatisches Intervall,

c) 2 Stufen 24 : 25 = 1 : 1,04166 Mollterz zur Durterz.

Setzt man diese Verhältnisse zusammen, so erhält man die mathematisch natürlichen, nämlich von:

4 : 5 für c bis e
5 : 6 für e bis g
3 : 4 für g bis c.

Die Rechnung stimmt sonach; ob sie aber von praktischem Werthe sei, das ist kaum zu bejahen. Es ist schwer, vielleicht unmöglich, eine chromatische Leiter nach jenen Verhältnissen herzustellen; wäre es aber möglich, so würde sie bestimmt nicht befriedigen; es würde sicherlich das Leittonverhältniß nicht in der wünschenswerthen Schärfe erscheinen, das Verhältniß der Moll-Terz zur Dur-Terz aber viel zu klein. Die musikalische Empfindung neigt dahin, jenes so klein als möglich, dieses so groß als möglich herzustellen, nach der obigen Rechnung ist aber gerade jenes das größte und dieses das kleinste der auftretenden Verhältnisse. Die innerliche Entfernung der Halbtöne ist trotz der örtlichen Nähe eine so große, daß bei dem sechsten und späteren Halbton ihre natürlich organische Verkettung zerreißt. Man betrachte die schnelle Aufeinanderfolge von Halbtönen unbefangen und man wird zugeben müssen, daß hierbei das Bedürfniß nach gleich gemessenen, fest gegebenen Stufen, wie sie das temperirte System darbietet, unabweislich wird. In der That hat denn auch die chromatische Leiter ihren Boden hauptsächlich auf Instrumenten mit fest ausgeprägten und — ausgeglichenen Klangstufen. Dies scheint auch in Vischer's Aesthetik (S. 869) anerkannt zu werden, wenn es dort von der chromatischen Leiter heißt:

> Sie ist theils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich ist, und namentlich die Intervallenverhältnisse sich ganz verwischen, theils nicht von freier rüstiger Bewegung;

und, nach mehreren Beispielen charakteristischer Anwendung derselben in anerkannten Meisterwerken, weiter:

> Als figurirendes, ornamentisches Element hat sie namentlich für die Instrumentalmusik Bedeutung; sie ist das in seine kleinsten Theile zerlegte Tonsystem, das Tonsystem als abstracte, unterschiedslose, aber überall stetig in sich zusammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenschnur engst aneinanderreihende Tonfolge; darin liegt sowol ihre Einseitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit.

5) Endlich aber verleugnet sich die läuternde Kraft der temperirten Stimmung auch nicht bei den einfachsten harmonischen Verhältnissen, bei denen die Terz in prägnanter Bedeutung erscheint. Wir berufen uns hierfür auf einige unzweifelhaft richtige Sätze bei Hauptmann, S. 170, Nr. 253:

> Die freie Intonation wird den Leitton geschärft oder erhöht zu nehmen Bedürfniß fühlen, so wie sie die zurückleitende kleine Secund in kleinerer Entfernung hören läßt, als ihr nach dem Verhältniß 15 : 16 zukommt;

und S. 171.

> Der Unterschied der Durterz und Mollterz will sich durch gesteigerten Ausdruck gern hervorheben, und dies geschieht in der erhöhten Intonation jener, in der vertieften der Mollterz. Diese Terzbedeutung aber ist es allemal, die zu einer Alteration der mathematischen Intonation Anlaß geben kann*)

*) Diese letztere Stelle liefert eine wesentliche Maßgabe zu dem Satze 10, S. 21, wo von der (großen) Terz, gleichwie von der Octav und Quint, behauptet wird: sie sei unveränderlich.

Jenem Bedürfniß charakterisirender Intonation leistet aber die temperirte Stimmung mit ihrer erhöhten Durterz und vertieften Mollterz unzweifelhaft mehr Genüge, als die natürliche Tonhöhe. Oder vielmehr: Seit Einführung der temperirten Stimmung ist es dem frei intonirenden Sänger eine in Fleisch und Blut übergegangene Nothwendigkeit, die Töne mit Terzbedeutung, wenn sie fortschreitende Natur haben, in das allseitig stimmende (temperirte) Intervallsystem herüberzuleiten.

Wir können den Gegenstand dieser Besprechung nicht verlassen, ohne noch auf eine Bemerkung Vischer's zur Malerei aufmerksam gemacht zu haben, deren Anwendung auf unseren Gegenstand den letzteren vielleicht auch ästhetisch ins rechte Licht zu rücken geeignet ist. Das Chromatische hat ja mit der Farbe nicht nur den Namen (chroma gr.), sondern auch das Wesen des Flüssigen, an sich Gestaltlosen, unendlich Vermittelnden gemein. Es gießt, wie die Farbe, erst den vollen Zauber warmer lebensvoller Empfindung über die Gestaltenwelt aus; es theilt mit dieser auch die Gefahr, bei einseitiger Festhaltung dem Vorwurfe des Süßlichen, Charakterlosen, Verschwommenen (Maniera dolce) zu verfallen. Es heißt dort (Vischer, Th. 3, S. 563) von der Farbenwelt:

> „Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfrische eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentschiedenheit, welche von der Kunst, selbst wenn sie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf; denn allem Kunstwerk soll man ansehen, daß der rohe Naturstoff im Geist untergegangen und neu erstanden ist… Die Farbe des Naturschönen muß mit einem anderen Materiale gebildet werden; auch dieses hat immer etwas „Grelles und doch Stumpfes"… Dies Alles hat dann zur Folge, daß in der Kunst Manches nothwendig anders erscheinen muß, als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und soll, Alles eine gewisse Umwandlung erfährt."

Weiter wird S. 566 erfordert,

> in der Belauschung des Naturvorbildes zugleich das Grelle, sowol in diesem, als im Farbenmaterial abzudämpfen,

und als Mittel dazu die Umsetzung des Ganzen in einen ausgleichenden und tieferen Farbenton genannt.

In ganz ähnlicher Weise sehen wir nun das Tonsystem der temperirten Stimmung als eine Abdämpfung der natürlich mathematischen Töne an. Die Grellheit der Quint ist durch leisen Feilstrich gemildert, die Stumpfheit der natürlichen Terz durch eine merkliche Schärfung bezwungen; hiermit ist eine chromatische Leiter begründet, in der jeder Ton zum Ueberleiten gleich geeignet, die entlegensten Accordgruppen zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt, eine neue Welt tausendfältiger Wechselbeziehungen erschlossen ist. Und so hat denn die ausgeglichene Stimmung zu der unerschütterlichen Grundlage der diatonischen Klanggesetze ein Material schöpferisch hinzugefügt, aus welchem die unvergänglichen Werke unserer Kunstheroen des 18. und 19. Jahrhunderts bereitet sind.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Robert Volkmann, Op. 40. Drei Märsche für Clavier zu vier Händen. Pesth, Gustav Heckenast. Pr. 24 Ngr.

„Drei Märsche für Clavier", unter diesem anspruchslosen Titel übergiebt Robert Volkmann der Pianoforte-

literatur „zu vier Händen" ein Werk, das wir ohne Bedenken dem Besten zuzählen, was in diesem Genre bisher geleistet worden. Es sind diese „Märsche" kleine Meisterstücke, ebenso künstlerisch klar und bewußt in der Form, wie originell und poetisch hinsichtlich der Erfindung und des feincharakteristischen Gepräges. Sie erinnern an nichts Aehnliches in dieser Musikgattung, obwol sie selbstverständlich im Ganzen der überlieferten Marschform sich anschließen. Zwar reißen sie nicht hin durch bravourentwickelndes Passagenwerk oder durch listig erlauerte Effecte zu jenen feurigseligen Ausrufen eines fast zu viel Zündstoff bergenden Enthusiasmus: dafür berühren sie die Sinne in ganz eigenthümlicher Weise und erzeugen jene künstlerisch-maßvolle Freude und sanftberauschende Stimmung, wie es nur Werke von poetischer Unmittelbarkeit vermögen. Man vergißt diese Musik mit so wundersamen Klängen, feinen Harmonien und anmuthig modulatorischen Wendungen, diese eindringlichen Rhythmen und edlen Melodien, diese Musik, nuancirt vom Ausdruck schwärmerischer Weichheit bis zum Vollton selbstbewußter männlicher Kraft, diese Musik auf der soliden Basis einer reichen, ursprünglichen Empfindung und eines keuschen Phantasielebens: — man vergißt diese Musik nach mehrmaligem Hören nicht wieder und ihr wiederholter Genuß schafft neuen Reiz. Man wird trotz des kunstvollen Satzes und der thematischen Behandlung der „Motive" nirgends an die „Arbeit" selbst erinnert. In wunderbare Anmuth gekleidet erscheinen die Trios, von wohlthuender Weichheit und bezauberndem Wohlklang, im Gegensatze zu den rhythmisch-melodisch kecker gehaltenen Vordersätzen. Jeder der „drei Märsche" hat (wie schon oben angedeutet) einen individuell-ausgesprochenen Charakter. Während wir in Nr. 1 einen träumerisch-einsam Dahinwandelnden, von wechselnden Empfindungen bewegt und erregt, zu sehen vermeinen, scheint uns die zweite Nummer mit scharfen Rhythmen und der rollenden Figur im Basse heimziehende Krieger zu versinnbildlichen: im Waffenschmucke mit ehernem Tritt dahinschreitend, gedenken sie der vergangenen oder künftigen Siege, während im sehnsuchtsvollen, anmuthig-heiteren Gesang des Mittelsatzes die Herzen der fernen Heimath und Alledem zugekehrt erscheinen, was lieb und theuer. Das dritte Stück hat ein entschieden nationales Gepräge: rasch und bestimmt auftretend, in stolzer Haltung, düster, leidenschaftlich, fast wild erregt und doch wieder treue Hingebung: — das scheint gut „magyarisch". Robert Volkmann's Op. 40 darf als eine wesentliche Bereicherung der vierhändigen Original-Pianoforteliteratur bezeichnet werden. Die „drei Märsche" werden ihren Weg finden zu denen, die — von der Salonluft nicht verdorben — für gehaltvollere Musik Empfänglichkeit haben. Die Ausführung beansprucht nur geringen technischen Aufwand. G. R.

Aus Königsberg.

(Fortsetzung.)

Rubinstein's Bekanntschaft war für mich ein seit lange herbeigewünschtes Ereigniß. Er ist ein geborener Musiker, die Musik liegt ihm näher als selbst die Sprache; Athmen und Musiciren ist bei ihm gleich: kurz, Rubinstein ist eine ausgeprägte musikalische Natur. Merkwürdig genug ist diese bei Claviervirtuosen nicht so häufig zu finden oder nicht zu bemerken, während sich eine „Natur" z. B. bei Saiteninstrumenten viel früher und leichter documentiren kann; das kommt daher, daß man beim Claviere den fertigen Ton findet, daß dieser aber bei Geigen wie im Gesang erst intonirt, d. h. gefunden und gut angegeben werden muß: hierdurch aber kann Einer gleich zeigen, ob er in dem eigentlichen Musikelemente, dem systematischen Tonreiche, von Natur heimisch sei. Der Clavierspieler, selbst wenn er keine Natur und nur für äußere Geschicklichkeit begabt ist, vermag durch den Mechanismus schon viel auszurichten; der Geiger und Sänger aber braucht gleich Anfangs zum Lernen ein entschiedenes musikalisches Organ. Dagegen tritt in späterem Bildungsstadium ein Moment ein, wo es der Clavierspieler ist, der mehr musikalisches Genie, vielseitigeren, tieferen und größeren Geist gebraucht, als der Sänger, Geiger und alle anderen Instrumentisten; dies ist in der Literatur des Gesanges und der Instrumente begründet. Es giebt kein Organ, für welches nur annähernd eine so vielseitige und bedeutende Literatur vorhanden wäre, wie sie für das Clavier geschaffen ist. Wäre z. B. ein Geiger im Stande, volle Quartette oder Orchestercompositionen in entsprechenden Arrangements zu spielen, welche geistigen Kräfte und Fähigkeiten würde das voraussetzen! und nun noch die Seite des geistigen Inhaltes so zahlreicher Claviercompositionen von Bach bis Schumann! Der Geiger und Sänger hat es nur mit der Melodie und mit einfachem Rhythmus, der Clavierspieler aber auch mit der Harmonie und dem ganzen Musikwesen zu thun, wie es in vielen Stimmen zusammen zum Ausdruck gelangt. — Rubinstein befindet sich nun in diesem Elemente wie ein Fisch im Wasser, er ist auch in der Musik Gefühlsmensch und vertritt gewissermaßen die Naivetät in höherer Potenz. Er scheint Einer von den Künstlern zu sein, die nicht viel über ihre Kunst philosophiren, die Theoretiker wol gar heimlich etwas über die Achsel ansehen, die vor unserer Partei „allen Respect" haben, d. h. mit aller Achtung sie nicht sehr gern mögen. (Der Künstler wird mir vergeben, falls er mit dem Gesagten nicht einverstanden sein sollte; ich schreibe es hier nicht aus müßiger Laune her, sondern weil mich seine künstlerische Natur interessirt.) Jene Eigenthümlichkeiten Rubinstein's, die ihn uns in Vielem abhold machen, treffen, merkwürdig genug! praktisch mit einer Compositions- und Spielweise zusammen, die sehr nach unserer Seite hingeneigt ist, was sich dadurch beweist, daß unsere Gegner Wenig oder Nichts mit Rubinstein zu schaffen haben wollen und dieser zugleich ebenso Viel oder Wenig mit uns sympathisirt. Man könnte daraus auf eine gesonderte Partei schließen, aber diese lebt schon in unserer Mitte. Sie bildet sich eigentlich aus Solchen, die erstens in der Theorie und Praxis nicht so weit gehen, wie unsere Aeußersten; die zweitens aus einer gewissen abgeschlossenen Gefühlswelt nicht heraus mögen; die drittens sehr Vieles von dem in d. Bl. Ausgesprochenen mißverstanden haben und die Reflexion in der Musik und dem Musikleben überhaupt gar nicht wollen oder nur ungern zulassen. Denn praktisch mit unseren Aeußersten zu gehen, dazu gehört eine ganz besondere geborene Individualität; blos durch inneren Entschluß dahin zu kommen, ist, meiner Meinung nach, eine Unnatürlichkeit; (ein Anderes ists, wenn man einen dahin gerichteten natürlichen Trieb durch Reflexion gutheißt und sodann ihm Folge leistet). Die abgeschlossene Gefühlssphäre und die Abneigung gegen die Reflexion, welche auch auf die Programm-Musik führt, hängen zusammen; aus dieser Beschränktheit ist aber durch inneren Entschluß, unbeschadet der eigenen Natur, heraus zu kommen; man lese, denke und prüfe vorurtheilsfrei, und — der innere Fortschritt ist gemacht.

Die Unmittelbarkeit in Rubinstein's bedeutsamster

Zug; er erfaßt und theilt mit in Einem Moment, ohne merklich ein Wollen oder die Frage um das Können dabei walten zu lassen. Mit solcher Gluth im begeisterten Zuge vermöchte man selbst mit flacheren Compositionen hinzureißen, wie man es ja bei großen italienischen Sängern mit Donizetti und Verdi erlebt; nun aber sind Rubinstein's Compositionen aus echt musikalischem Borne geschöpft, sie sind seelischer Natur und unter den wuchtvollen Händen des genialen Componisten, der mit dem Clavier verwachsen ist, wie der Steppensohn mit seinem Roß, werden seine Werke vollends zu weit hervorragenden wirkungsreichen Stücken.

Rubinstein erlebte hier einen enormen Erfolg — der aber bekanntlich die schärfsten Angriffe nicht ausschließt. Es fallen bei solchen Gelegenheiten Aussprüche vor, die Einen an der Vernunft der „Vernünftigen" ernstlich zweifeln lassen und zum Verächter aller Publicumsurtheile machen könnten (was nicht recht sein würde). Merkwürdig! was mich hinreißt, ist Jenem Nichts als Paukerei! was einen ganzen Saal voll Menschen entzündet, ist Einzelnen absolut unverständlich! „Der kann ja nicht einmal die Tonleiter ordentlich spielen!" hörte ich über einen Virtuosen ersten Ranges von einer clavierlehrenden Person frech behaupten, die, selbst mit Aufopferung aller ihrer Kunst- und Lebenskräfte, innerhalb 20 Jahren nicht den hundertsten Theil der Kunstfertigkeit des Geschmähten lernen würde. Das ist die rechte „Sorte" von „Leuten"!

Rubinstein spielte vorzugsweise eigene Compositionen, sein G dur-Concert, Trio G moll, seine Sonate mit Violine (Hr. Japha), Sonate mit Violoncell (Hr. C. Schuberth), Etuden, verschiedene kürzere Stücke, z. B. eine reizende Sarabande aus seiner Suite, auf welche wir die Spieler hiermit besonders aufmerksam machen. Außerdem kamen u. a. auch Stücke von Field, Chopin &c. vor. Die mächtige Tonfülle, welche durch die ungewöhnlich robuste Körperlichkeit Rubinstein's ermöglicht wird, dazu der unmittelbar packende Zug eines fortreißenden Begeisterungsstromes, auf dem soliden Fundamente einer ganz enormen Technik basirt, die mehr eine unbewußte und sorglose als eine geflissentlich angeeignete und gepflegte ist, — darin beruht hauptsächlich Rubinstein's des Virtuosen Eigenthümlichkeit. Auch führte der Künstler hier seine Oceansymphonie auf, wozu eifrige Freunde ein imposantes Orchester bilden halfen. Das Werk machte wieder einen vorzüglichen Eindruck, besonders auf Diejenigen, welche es durch frühere Aufführungen oder aus dem vortrefflichen vierhändigen Clavierarrangement kannten; manchen Anderen war die Musik etwas befremdend, was Jedem, der sich nicht ganz auf Bekanntes beschränkt und dem Neuen überhaupt von Natur zugeneigt ist, unbegreiflich sein muß. Ich finde den ersten Satz der Oceansymphonie geradezu unschätzbar, denn sind irgendwo die poetische Idee und die Ausdrucksmittel neu, schön und natürlich mit einander verschmolzen, so ist es in diesem Satze der Fall, der, als „Symphonie-"Satz, allerdings die hergebrachte und in der That etwas verbrauchte Architektonik in der Perioden- und Satzfolge bewahrt, was die Freiheit der Phantasie mehr oder minder beeinträchtigt. Man denke sich aber das weite Meer und betrachte die eigenthümliche, ich möchte sagen „elementare" Verwendung des Klanglichen in diesem Satze und suche dann nach gleichen Beispielen! — Eine Seite der Meeresnatur (als Ebenbild des Menschengemüths) vermisse ich in dem Werke: die Oede, Regungslosigkeit und bedrückende Schwüle in der Windstille; man erinnere sich nur des langen C-Tones, wo Félicien David die Wüste schildert, die doch auch ein Sandocean ist; man denke an die Einleitungen zu Beethoven's und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt", und man sieht, welche Fundgrube in der angedeuteten Seite des Elementes liegt.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die Charakteristik, welche wir in dieser Nummer von Niemann's Gesammterscheinung entwerfen, macht an dieser Stelle ein ausführliches Eingehen auf sein hiesiges Gastspiel unnöthig, doch haben wir in Kürze den äußeren Verlauf anzudeuten. Niemann trat, da der Mangel an Orchester-Verstärkung eine Aufführung des „Lohengrin" am Sonntag den 19. August unmöglich machte, als Joseph in Egypten (zweimal) und Raoul auf und gab schließlich nach der Wiederholung des „Joseph" noch den dritten Act des „Tannhäuser" mit seiner staunenswerth charakteristischen Erzählung. Der äußere Beifall ward zwar nicht mit jeder Vorstellung, wie man das hätte erwarten sollen, größer; es läßt sich jedoch sagen, daß Niemann, wenn nicht allseitig sofort befriedigt, so dennoch einen Erfolg erlebt hat, wie ein solcher seit langen Jahren nicht dagewesen sein dürfte; so weit nämlich die Erregtheit der Gemüther als untrügliches Zeichen wirklichen Erfolges zu betrachten und unter allen Umständen der schmeichelhafteste Lohn des wahrhaft großen Künstlers ist. Daß die in unserer guten Meßstadt Leipzig nicht allzu bescheidene beschauliche Mittelmäßigkeit einigermaßen irritirt ist, kann ihr nur zum geistigen Vortheil gereichen. Möchte sie nicht so bald zum ruhigen Genusse Berliner Possen und abgestandener Sängereffecte zurückgelangen! — Hr. Wallenreiter zeichnete sich auch im „Joseph in Egypten" als Jacob, namentlich bei der Wiederholung des Werkes, am Meisten von den hiesigen Sängern aus; es verbinden sich in seinen Gestaltungen musikalisches Studium, dramatische Auffassungskraft und seelische Empfindung zu wohlthuenden Resultaten. In den „Hugenotten" stand sein Marcel im Duett des dritten Actes weit über der Valentine von Frau Bertram, sowol was den Adel der Empfindung als auch was musikalische Weihe anlangt. Hr. Bertram trug als Simeon im Spiel zu stark auf, war jedoch übrigens ebenfalls recht lobenswerth. — Wir haben nunmehr, mit Eintritt des Herbstes, wieder einer gastlosen Zeit, also den Leistungen ausschließlich engagirter Mitglieder entgegenzusehen; dürften wir hoffen, daß namentlich von Niemann's Auftreten her manche wohlthätige Spur zu bemerken wäre!

Wien, 17. August 1860. Unsere Opernbühnenleitung hat wieder etwas — offen gesagt — höchst Ueberflüssiges gethan. Sie hat den alten, kaum mehr lebensfähigen Donizetti'schen „Belisar" im Genusse jener göttlichen Ruhe gestört, dessen sich diese vergilbte Partitur schon seit langer Zeit in den Archivsälen unseres Kärnthnerthortheaters erfreute. Gestern feierte der lang entschlafen geglaubte „blinde, winselnde Held" sein Auferstehungsfest in unserem Theatertempel. Die Frage: „à quoi bon?" liegt — Angesichts der ohnehin beinahe sprichwörtlich gewordenen Unergiebigkeit unseres Repertoirs — sehr nahe. Die Antwort lautet: es geschah dies einem Sänger — Hrn. Beck — zu Liebe, der die Titelrolle dieser Oper gern singt, weil sie einerseits seinem Hange des Loslegens, auf anderer Seite hingegen seiner nicht minder regen Neigung für den Vortrag verschwommen-sentimentaler Melismen am Meisten zusagt. Ich enthalte mich aller weiteren Erörterungen über diese Thatsache. Hr. Hrabanek that sein Möglichstes, jene provinziell ausgefahrene, um nicht zu sagen rohe Sprache, welche Donizetti seinen Justinian reden läßt, recht partiturgetreu zu betonen. Frl. Krauß als Antonina war bemüht, dasjenige, was ihr an dramatischer Gestaltungskraft und deutlicher Wortaussprache abgeht, durch

hypersentimentales Singen und durch gewisse höchst wohlfeile, händeringende Gesten zu ersetzen. Frl. Sulzer (Irene) ist — wie schon mehrfach bemerkt — in allen Rollen Dieselbe: eine treue, d. h. recht schülerhafte Jüngerin der Czillag. Das krampfartige Herausstoßen tiefer Töne hat Frl. Sulzer ihrem Vorbilde mit ausnehmender Naturwahrheit abgehorcht. Hr. Walter als Alamir leistete Großes im weinerlichen Betonen, Geringes jedoch in der Ausdauer seiner Stimme, die im dritten Aufzuge kaum mehr gehört zu werden, geschweige durchzugreifen vermochte. Die Chöre waren gestern frischer und markiger als sonst. Auch die Orchestermusik auf der Bühne ließ sich wenigstens ohne entsetzenerregenden Eindruck hören. 8.

Weimar. Am 22. Juli veranstaltete Prof. Töpfer zur Begründung einer musikalischen Seminarbibliothek ein Orgelconcert. Es kamen darin folgende Pièecen zum Vortrag. 1) Phantasie und Fuge in D moll von Schneider (Sem. Werner), 2) Ave Maria von Liszt, für Orgel übertragen und gespielt von Gottschalg aus Tieffurth, 3) Sonate in E moll von Ritter (Sem. Koch, Schüler von Gottschalg), 4) Toccata und Fuge in D moll von Seb. Bach (Gottschalg, welcher dieselbe unter Liszt studirt hatte), 5) Postludium von Fischer (Werner), 6) dritte Sonate (A dur) von Mendelssohn (Gottschalg), 7) Einleitung und Variationen über ein altes französisches Volkslied von J. G. Töpfer (Koch). Unter den neueren Pièecen nahmen namentlich Liszt's tiefpoetisches, zartes Ave Maria und Ritter's schwungvolle Sonate das Interesse der Kenner in Anspruch. Töpfer's hier noch nicht gehörte Variationen sind sehr geistreich. Von diesem Meister ist vor einiger Zeit das erste, wohlgetroffene Bildniß von Carl Hoffmann erschienen. Töpfer hat in der Jüngstvergangenheit 20 größere Orgelfugen und 3 größere Choralphantasien im freien Style vollendet.

Weida. Bei der hier stattgefundenen allgemeinen Weimarischen Lehrerversammlung am 8. bis 10. August (über 300 Theilnehmer aus dem Großherzogthum Weimar, Altenburg, Reuß, Sachsen, Meiningen ꝛc.) hatten wir endlich Gelegenheit, mehrere Werke der neudeutschen Schule zu hören. So wurden gleich am ersten Tage das in fast allen kleineren Gesangvereinen populär gewordene „Weimarische Volkslied" (ohne Instrumentalbegleitung) von Liszt, sowie dessen „Festgesang" zur Aufführung gebracht. Der sehr strebsame Stadtmusik-Dir. Rösel trug mit seinem gut geschulten Chore mehrere Pièecen von Richard Wagner unter großem Beifall recht wacker vor. Bei allen diesen Werken der neueren Richtung wirkte Hofmusikus Große aus Weimar sehr energisch mit. Für künftigen Winter beabsichtigt Hr. Rösel eine Aufführung von Weimar's Volkslied (mit Instrumentalbegleitung) und „Les Préludes" von Liszt. Letzteres Werk wurde von Gottschalg und Koch auf zwei vortrefflichen Pianoforten von dem hiesigen tüchtigen Instrumentenmacher J. G. Gerbser im Laufe der Versammlung sechsmal zum Vortrage gebracht. Auch Liszt's Goethemarsch, sowie einige kleinere Werke dieses Meisters, wie die Canzonetta neapolitana und Nr. 5 der Consolations kamen zum Vortrag. Viele der Zuhörer waren zum Theil mit den seltsamsten Vorurtheilen gekommen, aber da sie ehrlich genug waren, so müssen wir zu unserer Freude berichten, daß wol kein einziger sich entfernt hat, ohne ein anderes Bild von der neueren Richtung der Musik in seine Heimath mitgenommen zu haben. — In den kirchlichen Concerten hörten wir Ritter's E moll-Sonate, Mendelssohn's B dur-Sonate, Variationen von Köhler und ein Choralvorspiel von Riedel. Außer einigen bekannten Männerchören wurde auch Chelard's Hymnus: „Vater aller Seligkeiten" ꝛc. aufgeführt, worin Stadtcantor Zech aus Weimar die Solopartie recht wacker ausführte. In einer Probe hörten wir auch Liszt's herrliche Composition der sieben Seligkeiten aus der Bergpredigt für Bariton-Solo (Hr. Zech), Chor und Orgel. Leider konnte dieser Satz wegen vollendetem Druck der Programme nicht mehr im Concert ausgeführt werden. Hofmusikus Große aus Weimar executirte die Belcke'sche Concertphantasie für Posaune in B dur recht gelungen. — Neben den neueren pädagogischen Werken wurden folgende musikalische Schriften ꝛc. von dem desfallsigen Referenten warm empfohlen: Brendel's „Geschichte der Musik" (als zum rechten Verständniß der ganzen Musikentwicklung unentbehrlich), Lobe's nun in drei Bänden vollendete „Compositionslehre", dessen „Aus dem Leben eines Musikers", Köhler's „Führer durch den Clavierunterricht", sowie dessen „Der Clavierunterricht" und seine instructiven Werke für Pianoforte, Brähmig's „Pianoforteschule", Helfer's „Praktischer Organist", Merkel's „Anatomie der menschlichen Stimme" ꝛc. — Unter den Musikern von Distinction bemerkten wir die Herren Capellmeister W. Tschirch und Organist Helfer aus Gera.

Teplitz. Bei dem am 12. und 13. August allhier abgehaltenen großen Gesangfeste betheiligten sich 89 Männergesangvereine und Liedertafeln mit 900 Mitgliedern. Am zweiten Tage fand ein Gesangwettstreit statt, bei welchem der Dresdener Männergesangverein „Orpheus" durch Vortrag des Liedes: „Der König in Thule" von W. H. Veit den ersten Preis, bestehend in einem schönen silbernen Tactstock, erhielt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alfred Jaell hat am 14. August in Homburg, am 17. in Nauheim concertirt, und an beiden Orten selbstverständlich begeisterte Aufnahme gefunden. In ersterem Concerte wirkte auch Vieuxtemps mit, in beiden spielte Jaell vorzugsweise eigene Compositionen, so die Paraphrase über Motive aus „Tannhäuser" und „Lohengrin", die Transscription über „Dinorah" ꝛc. In Homburg sang bei derselben Gelegenheit Frl. Cambardi von der italienischen Oper zu Paris, in Nauheim Frl. Félicie de la Morlière aus Paris.

Richard Wagner hat sich nach einem kurzen Aufenthalt in Darmstadt zu seiner Frau in Soden begeben und reist von dort nach Paris zurück.

Giovanni di Dio, Solo-Violoncellist der königl. Hofcapelle in Berlin, hat zu Baden-Baden (7. Juli) und Wiesbaden (27. Juli) in den von den dortigen Administrationen veranstalteten Concerten mit günstigem Erfolge gespielt.

In Breslau gastirte Frl. Margarethe Zirndorfer von Wiesbaden. In Hannover werden in nächster Saison die Tenoristen Tichatschek und Ander längere Zeit gastiren. In Hamburg hat Frl. Emmi Schmidt aus Darmstadt ihr Gastspiel mit der Fides geschlossen.

Frl. Emilie Genast aus Weimar hat in Folge erhaltener Einladung in einem Kurconcert zu Wiesbaden mit vielem Beifall gesungen, namentlich mit dem Vortrage von Liszt's „Loreley" abermals außerordentlich reussirt.

Musikfeste, Aufführungen. In ihrem nächsten Concert wird die Berliner Singakademie eines der weniger bekannten Händel'schen Oratorien, den „Joseph in Egypten", aufführen.

Neue Kunstsachen. In Florenz soll Cherubini ein Denkmal errichtet werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Hentschel in Leipzig, der binnen Kurzem nach Bremen abgeht, erhielt am 12. August vom hiesigen Chorpersonal ein silbernes Cigarrenetui mit den eingravirten Namen sämmtlicher Chormitglieder und von einem Lorbeerkranz umgeben, zum Zeichen aufrichtiger Verehrung.

Vermischtes.

Schon wiederholt haben wir auf die Wirksamkeit der unter Musik-Dir. H. Fiby stehenden städtischen Musikschule in Znaim hingewiesen. Es liegt uns neuerdings das „Verzeichniß und die Classification der Schüler für das Schuljahr 1859—60" vor; danach zählte die Anstalt in der Knabengesangschule 8, in der Mädchengesangschule 15, in der Violinschule 31, in der Contrabaßschule 2, in der Horn- und Trompetenschule 7 Zöglinge. Die diesjährige öffentliche Prüfung fand am 10. und 11. August im königl. städtischen Redoutensaale statt.

Dem kürzlich erschienenen neunten Band von S. Bach's Werken ist eine interessante Abhandlung „über die Construction des Claviers zu Bach's Zeiten" beigegeben.

Karl Treumann hat von Jacques Offenbach das alleinige Aufführungsrecht von dessen Operetten für Wien erworben.

Die „Deutsche Schaubühne" fünftes Heft theilt einen neuen verbindenden Text zu Meyerbeer's Struensee-Musik mit.

Briefkasten.

Hrn. G. Lotz in Karlsruhe. — Die Sendung, von der Sie schreiben, ist hier nicht eingetroffen; welchen Weg der Uebermittelung hatten Sie gewählt?

Hrn. A. Z. — Wir werden Ihre Arbeit sorgfältig prüfen — was natürlich einige Zeit erfordert — und Ihnen dann sofort Nachricht zugehen lassen.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 31. August 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Instructive Werke von Anton Krause.

Es ist zur Genüge bekannt und oft genug ausgesprochen worden, was — wie in Hinsicht der musikalischen Kunst im Allgemeinen, so auch im Bezug auf das moderne Clavierspiel die Gegenwart erheischt. Trotz der schwindelnden, genugsam angestaunten Höhe, bis zu welcher die Technik sich emporgeschraubt, findet doch kein Musikgebildeter mehr das einzige, wahre Heil der musikalischen Bildung und die Endziele der Kunst in einer einseitig virtuosen Ausbildung der Fingerfertigkeit; man hat kaum noch ein nur flüchtiges Bewundern für jene famosen Fingerhelden, die mit ihrer leeren und lärmenden Kunst nur die Ohren betäuben, nicht aber in die Seelen zu greifen und den musikalischen Verstand anregend zu beschäftigen vermögen.

Der Musik-Künstler der Gegenwart soll vor Allem auch jener „Mensch mit dem Palmenzweige" sein: der Repräsentant einer edeln, für alles Menschlich-Schöne und Große begeisterten Persönlichkeit, die auch auf die Menge — die noch „draußen" steht — nicht anders, als bildend und veredelnd zu wirken vermag.

Und das eben ist der oft geleugnete, oft angefeindete Fortschritt der Gegenwart in Hinsicht der musikalischen Kunst: daß sie alles Leere, Hohle, Nichtssagende, Phrasenhafte, Nachgeäffte, Gesinnungslose verwirft, oder demselben doch alle Bedeutung und allen wirksamen Einfluß auf das Kunstleben abspricht, und demgemäß auf die Erzeugung charaktervoll-bedeutsamerer Kunstwerke bedacht ist, die — den ausgetretenen Pfad der Nachahmerei jener gedanklich und formell abgeschlossenen Meisterwerke verschmähend — sich der modernen Lebensanschauung und den heutigen Kunstforderungen anschließen.

Dahin also geht das Streben der Gegenwart, d. h. Derer, die an einen Fortschritt, an eine Weiterbildung der Kunst überhaupt glauben und von dem tiefgehenden Einfluß derselben auf die Reform des inneren Menschen überzeugt sind. Nicht, daß man allenthalben von der Nothwendigkeit und Berechtigung solcher Anforderungen überzeugt, oder auch nur geneigt wäre, die Möglichkeit der Erreichung solchen Zieles zuzugeben. Selbstzeugende Thatsachen jedoch und das vernehmbare Wehen des modernen Kunstgeistes mögen indessen alles fruchtlose Hin- und Widerreden als überflüssig erscheinen lassen

Es versteht sich von selbst, daß mit so gesteigerten Anforderungen an die Kunstbildung in unserer Zeit überhaupt, und mit den erhöhten Ansprüchen an das Clavierspiel insbesondere, auch auf die Beschaffung der stofflichen und methodischen Bildungsmittel Bedacht genommen werden muß, und es darf zugestanden werden, daß in dieser Hinsicht auch bereits Mancherlei in erfolgreicher und verdienstlicher Weise geschehen ist.

Von den neueren, auf musikalisch-instructivem Gebiete thätigen Kräften hat besonders Anton Krause eine beachtenswerthe, vielversprechende künstlerische Wirksamkeit als Componist bewiesen und es ist der Vorwurf dieser Gesammtbesprechung der uns vorliegenden Claviercompositionen dieses Tonkünstlers, nochmals eingehend auf dieselben hinzuweisen. Die betreffenden Werke haben seiner Zeit bei ihrem Erscheinen einzeln bereits ihre Beurtheilung und Würdigung gefunden, auf die wir hierbei zurückverweisen. Daß wir aber kaum werden umgehen können, Einiges von dem bereits früher in d. Bl. Gesagten nochmals an diesem Orte zu wiederholen, dürfte nicht allein gerechtfertigt sein: es wird dies sogar nothwendig erscheinen; denn wie anders wäre unserem Vorwurf gemäß ein nochmaliger möglichst lebhafter Eindruck von denselben zu gewinnen, und wir anders die Rangordnung derselben unter den neueren Unterrichtsmitteln überhaupt genauer zu bestimmen!

Sämmtliche Pianofortewerke von A. Krause lassen sich bequem in drei Gruppen ordnen: 1) Werke, für Anfänger bestimmt: Op. 8. Melodische Uebungsstücke zu vier Händen im Umfange von fünf Tönen (Leipzig, Kahnt); — Op. 4. Uebungsstücke für Anfänger (Leipzig, Breitkopf & Härtel). — 2) Etuden-Werke, die der höheren musikalisch-ästhetischen Entwicklung entgegenführen: Op. 2. Etuden zur Ausbildung des Trillers (Leipzig, Breitkopf & Härtel); — Op. 9. Etuden in gebrochenen Accorden (Winterthur, Rieter-Biedermann); — Op. 5. Zehn Etuden (Leipzig, Breitkopf & Härtel). — 3) Sonaten-Werke, die den Schüler auf verschiedenen Stufen seiner musikalischen Entwicklung in allgemein-musikalischer Beziehung fördern wollen: Op. 1. Drei instructive Sonaten. Op. 10. Zwei Sonatinen. Op. 3. Leichte Sonate zu vier Händen. Op. 6. Serenade zu vier Händen (sämmtlich bei Breitkopf & Härtel).

A. Krause's Pianoforte-Compositionen ersetzen weder

anderweite „Materialien", „Studien", Uebungsstücke" u. a. für den Unterricht bestimmte Werke, noch machen sie den speciellen Gebrauch solcher überflüssig: sie setzen dieselben und ihre praktische Anwendung vielmehr voraus und bilden demnach kein geschlossenes, methodisch-berechnetes Unterrichtswerk.

Bevor der Schüler zu den Krause'schen Sachen greift, muß er bereits schulgemäß die bekannten elementaren Uebungen mit Erfolg absolvirt und sich einen Fond technischer Gewandtheit insoweit angeeignet haben, daß er nicht allein mit „stillstehender Hand", sondern auch bei fortrückender Bewegung der Hände auf der Tastatur zu operiren vermag. Es kann selbstverständlich nicht Aufgabe dieser Gesammtbesprechung sein, bis ins Einzelne hinein genau die Reihenfolge zu bestimmen, in welcher diese Werke unter sich oder neben anderen Unterrichtsmaterialien zu verwenden sein dürften. Darauf, und auf die Art ihrer Verwendung kann hier nur andeutungsweise verwiesen werden und es muß Sache des Lehrers bleiben, nach genauerer Bekanntschaft mit den betreffenden Tonstücken in den erwähnten Beziehungen nach eigenem Ermessen zu verfügen.

Es ist jetzt fast allgemein als zweckmäßig und nothwendig anerkannt, daß man mit der sich entwickelnden Fingergewandtheit die Ausbildung des Geschmacks gleichen Schritt halten lasse und stets Bedacht nehme auf die Erschließung der Sinne für den dargebotenen musikalischen Inhalt. Solche Ziele können natürlich nur erreicht werden an der Hand von Unterrichtswerken, die, in künstlerischer Absicht geschrieben, nach jenen Beziehungen eine wirkliche Ausbeute gewähren.

Anton Krause hat in seinen instructiven Werken nach dieser Seite hin sehr Beachtenswerthes dargeboten und schon Op. 8 und Op. 4 werden den (für Musik überhaupt empfänglichen und beanlagten) Schüler wesentlich auch in musikalisch-ästhetischer Hinsicht fördern. Die „melodischen Uebungsstücke zu vier Händen" sind als durchaus vorzüglich zu bezeichnen, gehören ohne Frage zu dem Besten und Interessantesten, was die instructive Literatur in diesem Genre bietet, und verdienen — als für den (vierhändigen) Anfangsunterricht überhaupt geeignet — aus voller Ueberzeugung die angelegentlichste und wärmste Empfehlung. Während der Schüler diese Stücke absolvirt, hat er Gelegenheit, mit mannigfaltigen Rhythmen, Tact- und Tonarten Bekanntschaft zu machen, sich an imponirende Harmonien zu gewöhnen und das Gefühl für edleren Vortrag zu bilden. Musikalisch-empfängliche Sinne werden an ihnen eine gute Nahrung finden und zugleich eine noch reichere Quelle des Genusses, als an den allgemein bekannten Uebungsstücken von Diabelli, die mit Recht eine so außerordentliche Verbreitung gefunden haben.

Op. 4 sucht vorzugsweise technische Ausbildung zu erzielen, dem Zögling immer weitere Aussichten zu eröffnen und ihn zur Beherrschung immer größerer Gebiete zu befähigen. Mit diesem Werke, das in einem vorgerückteren Stadium neben anderen ähnlichen Etudenwerken mit Nutzen gebraucht werden wird, kommt der Componist jenem wol allgemein anerkannten Grundsatze entgegen, daß die Technik — ohne sie jedoch einseitig zum alleinigen Zweck des Unterrichts zu erheben — auf keiner Stufe vernachlässigt werden dürfe; denn mit der sich mehr und mehr erweiternden Technik als nothwendiger mechanischer Grundlage aller ausübenden Musik erweitert sich auch, vorausgesetzt, daß der Unterricht wirklichen Kunstzielen nachstrebt, der künstlerische Horizont.

Die hier gebotenen Stücke erinnern meist an Bertini's und Heller's Arbeiten derselben Gattung und machen — unbeschadet ihrer Brauchbarkeit beim Unterrichte — keine besonderen Ansprüche auf Originalität und Selbstständigkeit der Erfindung. Es wäre ein verkehrter Gesichtspunct, Werke dieser Gattung danach allein beurtheilen, und ihren Werth für den Unterricht hiernach bemessen zu wollen. Die späteren Etuden-Werke sind in dieser Beziehung weit bedeutender und zeigen uns den Componisten auf der Stufe selbsteigneren und freieren Kunstschaffens. Auf die Sonaten, die uns nach dieser Rücksicht — um dies vorgreifend hier zu erwähnen — am beachtenswerthesten erscheinen, kommen wir noch zurück.

Die einzelnen Uebungsstücke (in Op. 4) sind nur geringeren Umfanges, der Kraft des Schülers auf dieser Stufe entsprechend und haben der Mehrzahl nach insofern ein streng etudenmäßiges Ansehen, als sie dem Spieler gewisse in der Musik häufig vorkommende Formen und Figuren (als z. B. Tonleiter- u. a. laufende Passagen, gebrochene Accorde, punctirte Noten, Synkopen, Octavengänge u. s. w.) zur Anschauung und Einübung vorführen.

Während die letztangeführten Werke Anfänger, welche — wie schon bemerkt — die ersten Anläufe im Clavierspiel gemacht, in anregender Weise theils in technischer, theils aber auch in allgemein-musikalischer Beziehung fördern wollen, sind die nun zu nennenden Etuden-Werke (Op. 2, 9, 5) zum Gebrauche für reifere, höhere Ziele im Auge habende Kunstjünger bestimmt und bieten demzufolge einen reicheren, bedeutsameren Inhalt in meist weiter ausgeführten Tonstücken von charakteristischer Haltung und breiterer Form. Hierin concentrirt sich unsere Ansicht von den genannten Werken, die wir den anerkannt guten, ja besten Productionen dieser Compositionsgattung als ebenbürtig zur Seite stellen. Wir sehen den Componisten auf einer Stufe selbstständigeren Producirens angelangt. Er arbeitet in zum Theil eigenen Formen nach poetisch-gedanklichen Vorlagen. Der lyrische Schmelz, welcher über die meisten der vorliegenden Tonstücke ausgebreitet liegt, dürfte fast auf allzu reichlich übergeströmte Mendelssohn'sche Influenz schließen lassen, wenn wir nicht Grund hätten zu der Ansicht, daß jene weiche Lyrik mehr ein ursprünglich-personeller Bestandtheil des Künstlers, als eine künstlich angebildete Eigenthümlichkeit des Componisten sei. Bei längerer und ausschließlicher Beschäftigung mit diesen Compositionen fühlt man dann freilich den Mangel größerer Vielseitigkeit und derberen Kraftausdrucks. Was Schumann von den graziös-schwärmerischen Compositionen Chopin's sagt, das ließe sich auch von A. Krause sagen: „es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet; aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht" — hier natürlich nur Bezug nehmend auf die lyrische Gesammtstimmung dieser Werke. Es ist in dieser Bemerkung eine Wahrnehmung ausgesprochen, die wir an der bei Weitem größern Zahl neuerer Componisten zu machen Gelegenheit haben; aber es dürfte dieselbe wol kaum zu Ungunsten derselben entscheiden, wenn nur sonst in den betreffenden Werken ein musikalisch-ästhetischer Inhalt niedergelegt ist und künstlerische Gesinnung beim Produciren die Hand geführt hat. Der Spieler ist ja nie auf nur einen Componisten beschränkt; er kann sich sehr verschiedene zu seinem Studium wählen, nach ihren etwaigen Eigenthümlichkeiten betrachten und die verschiedenen Individualitäten in sich aufnehmen.

Trotz des angedeuteten Mangels, wenn man ihn als solchen nehmen will, können wir Beiträge zur musikalisch-instructiven Literatur, die, wie A. Krause's Werke, eine edlere Kunstgesinnung bekunden und eine ernstere, zeitgemäße Kunstbildung anstreben, nur anerkennen und die Pflicht der Kritik

bleibt es, solche Werke nicht „todt zu schweigen", sondern mit scharfer Betonung die Aufmerksamkeit der Betheiligten auf dieselben hinzulenken.

Die Etuden „zur Ausbildung des Trillers" (Op. 2) und die „in gebrochenen Accorden" (Op. 9) sind — wie schon aus dieser näheren Bezeichnung hervorgeht — vorzugsweise technischen Zwecken gewidmet; doch hat der Componist — getreu seinen „instructiven" Kunst-Grundsätzen — seine Aufgabe keineswegs in den vermeintlichen engen Grenzen gelöst. Er verfährt mit künstlerischer Freiheit, ohne indeß sein Ziel aus den Augen zu verlieren, und wir finden in diesem Verfahren einen Vorzug genannter Werke, der sie für unterrichtliche Zwecke besonders geschickt macht. Zwei Hefte, mit Trillerübungen gefüllt, und ebensoviel mit gebrochenen Accorden, dürften unfehlbar ein sehr langweiliges Studienmaterial abgeben, dem Spieler wol lockere Finger machen, nicht aber zugleich ihn musikalisch fassen und künstlerisch bilden. Der Componist verwendet trillerähnliche Figuren und gebrochene Accorde meist nur als illustrirendes Außenwerk und giebt unter dieser Umkleidung Uebungsstücke, die durch schöne Form, Klangschönheit und ansprechenden Inhalt sich empfehlen, zum Theil poetisch-anmuthig berühren, was jedenfalls über die berechnete Wirkung der „Etude" hinausliegt.

Daß sich unter diesen triller- und accordbrechenden Etuden Stücke allgemeineren Inhalts mit eingeschlichen, in denen keine dieser Figuren „etudenmäßig" zur Anwendung kommt, wird zwar Manchen nicht „schulgerecht" erscheinen, dürfte jedoch für ein gewisses pädagogisches Feingefühl des Componisten sprechen, der eben nicht eine Reihe trockener und ermüdender, einseitiger Zwecke verfolgender „Uebungsstücke" schreiben wollte, sondern — stets dem Ernst einer künstlerischen Gesinnung Rechnung tragend — im Allgemeinen mehr die musikalisch-ästhetische Ausbildung des Schülers im Auge hat. Von dieser jedenfalls anerkennenswerthen Absicht geben die „zehn Etuden" (Op. 5) noch ganz besonders sprechenden Beweis. Wir schätzen dieses Werk unter den „Etuden" am meisten und halten dafür, daß ihm ein Ehrenplatz in der modernen einschlagenden Literatur nicht versagt werden dürfe.

Wie A. Krause die erworbene technische Fertigkeit des Schülers angewendet wissen will, darüber geben neben den Etuden-Werken seine „Sonaten" den etwa zu wünschenden Aufschluß. Das erste Werk dieser Gattung, mit dem A. Krause sich in der Musikwelt vortheilhaft einführte — („drei instructive Sonaten") — begleitet der Componist selbst mit folgendem hinweisenden Vorworte: „Es war Absicht des Componisten, in vorliegenden Stücken leicht auszuführende, beim Unterricht anwendbare Stücke in Form der Sonate zu bieten, und so künstlerischen und pädagogischen Zweck zu vereinen." Es bedurfte dieses besonderen Hinweises nicht: die Sachen sprechen selbst für sich. Doch wird damit seine Tendenz, die sämmtlichen „instructiven" Werken zu Grunde liegt, ins rechte Licht gestellt; er will — um es nochmals bestimmt zu sagen, daß der musikalische, insonderheit der Pianoforteunterricht den Schüler allseitig fasse und bilde (ein in der Schul-Pädagogik längst anerkannter Grundsatz!) und daß das Musiktreiben von künstlerischen Absichten geleitet werde. So nur kann auch die Musik zu dem werden, was sie ihrer Natur nach sein soll; so nur der Zukunft ein kunstverständiges und kunstliebendes Geschlecht heraufgebildet werden. Wir sind der Maxime zugethan: erst der Kunstverstand, — dann folgt die Kunstliebe mit dem rechten Kunstenthusiasmus von selbst. Durch die viel angepriesenen und gebrauchten musikalischen „Novitäten", die nur seichter Unterhaltung dienen, und mit der solche Unterhaltung suchenden Alltagsklimperei wird nie etwas Rechtes erreicht. Man weiß recht wohl, daß — wenn nicht mehr „geklimpert" werden sollte, Vielen aller „musikalischer Genuß" geraubt würde, und daß dem Musiktreiben nach den mehr dargelegten Principien unübersteigliche Hindernisse entgegenstehen — soweit wir hier die große Masse im Auge haben. Gleichwol halten wir an der Ansicht fest, daß es besser und die Kunstbildung im Allgemeinen fördernder wäre, wenn angehende Musikjünger, auch solche, die einen nur bescheidneren Grad technischer Fertigkeit sich anzueignen vermögen, sobald es die erlangte Fingerfertigkeit erlaubt, immer mit gehaltreicherer, Geist und Gemüth nährender Kost regalirt würden, als daß die Zahl der Clavierhelden, alles wahren Kunstsinnes bar und ledig, in ewig träger Leier die schalen Erzeugnisse der feilsten Tagesliteratur abklimpernd, in keineswegs ersprießlicher Weise zunehme.

Von den oben genannten „Sonaten" und „Sonatinen" sind nur die zu Op. 1 gehörenden mit „instructiv" bezeichnet; allein auch die übrigen Tonstücke dieser Gattung documentiren sich nach näherer Bekanntschaft als zu unterrichtlichen Zwecken vorzüglich geeignet. Es mag indessen wiederholt ausgesprochen werden, daß hier nur von dem ernstern Zwecke verfolgenden Unterricht die Rede sein kann, nicht aber von demjenigen, der nur — wie häufig geschieht — abzielt auf Aneignung einer dilettantisch-stümperhaften Fertigkeit, die Tasten behufs seichter Unterhaltung in Bewegung zu setzen.

Es will uns nicht recht passend, wenigstens nicht künstlerisch gerechtfertigt erscheinen, Sonaten oder ähnliche Compositionen, also Werke, die, aus freier poetischer Anregung hervorgegangen, einen gedanklichen Inhalt musikalisch fixiren und künstlerisch gestalten sollten, als „instructive" Tonstücke anzukündigen. Es mag wol jene Bezeichnung mehr im Interesse des Verlegers beliebt werden, da bei Unterrichtswerken in der Regel ein bedeutenderer Absatz in Aussicht steht. Wir wollen dem Componisten der vorgenannten „instructiven" Sonaten keinen Vorwurf aus dieser Titelbezeichnung machen, da sie ja wol nur ein hinweisender Fingerzeig für den diese Werke benutzenden Lehrer sein soll. Der Schwerpunct der instructiven Tendenz bei den betreffenden Sonaten liegt eben nur (um dies wiederholt nochmals zu erwähnen) in der — einem gewissen Stadium technisch-musikalischer Entwicklung zugänglichen Ausführbarkeit. Sie liefern dem angehenden Clavierkünstler auf verschiedenen Stufen seiner musikalisch-elementaren Entwicklung bildendes Uebungsmaterial, oder besser: übendes Bildungsmaterial.

Wann und in welcher Reihenfolge die einzelnen Sonaten vorzunehmen; wie dieselben auf den Zwischenstationen des Etudenstudiums einzuschalten seien: diese und manche andere methodische Frage mag an diesem Orte nicht weiter erörtert werden. Nur so viel sei noch erwähnt, daß der Schüler, welcher zu den Sonaten greift, — wenig behindert und eingeengt durch technisches Ungeschick, fähig sein muß, sein Augenmerk vornehmlich auf gefühl- und geschmackvolle Reproduction der Composition und auf das Erfassen des gedanklichen Inhaltes derselben zu lenken. Daß dieses Alles mit Hülfe und unter Anleitung des Lehrers geschehen müsse, braucht kaum erwähnt zu werden.

Der Werth der „Sonaten" für den musikalischen Unterricht beruht hauptsächlich in ihrem formell-ästhetischen Gepräge, welches sie geeignet erscheinen läßt, das Gefühl zu bilden, den Geschmack zu läutern und auf edel Gehaltvolles hinzulenken, das Verständniß dafür anzuregen und Interesse an den in

größeren Formen ausgeführten tonkünstlerischen Werken zu erwecken. Damit ist zugleich einestheils A. Krause's künstlerisch-compositorisches Wollen charakterisirt, anderntheils die Rangordnung seiner für unterrichtliche Zwecke bestimmten Pianofortewerke festgestellt.

Es mag zum Schlusse nicht unerwähnt bleiben, daß die besprochenen Werke keine „Bearbeitungen", sondern Originalcompositionen sind, ein Umstand, der in Hinsicht des Autors selbst nicht bedeutungslos in die Wagschale fallen kann, da er den Componisten als eine productive, musikalisch schaffende Kraft erkennen läßt. Bearbeitungen, Zustutzungen, „Illustrationen" schon vorhandener Sachen für Zwecke des musikalischen Unterrichts oder auch der Unterhaltung „am Pianoforte" mögen unter Umständen (d. h. wenn die Tonwerke an sich weiter Verbreitung und Zugänglichmachung für die Menge werth sind) immerhin etwas Gutes und Verdienstliches sein; doch werden dieselben als vorzugsweise nur formelle Arbeiten nicht denjenigen Grad von Aufmerksamkeit und Beachtung wie selbsterzeugte Producte in Anspruch zu nehmen im Stande sein, welche letztere ein individuell-schöpferisches Talent voraussetzen.

G. R.

Opernmusik.

W. A. Mozart, *L'Oca del Cairo* (Die Gans von Cairo). Opera buffa in due atti di Varesco. Nach dem unvollendeten Partitur-Entwurf in einen Clavierauszug gebracht von Julius André. Offenbach, Joh. André. Pr. 7 fl. 12 kr.

Wol Nichts ist so geeignet, die Nothwendigkeit der Entwicklung auch auf dem Gebiete der Tonkunst vor Augen zu führen, als das Erscheinen eines Werkes, welches dem Namen seines Urhebers nach die allgemeinste und tiefgreifende Würdigung finden sollte und welches dennoch, zu als einer durchaus verschiedenen Zeit, unter längst abgethanen Bedingungen geschrieben, auch bei den ausschließlichen Verehrern jenes Meisters nur noch ein vorübergehendes Interesse zu erregen vermag. Es springt in solchen Fällen auf das Klarste hervor, daß jede Zeit eben ihren eigenen Inhalt wiedergegeben verlangt, und daß derselbe in der bestimmten Form nur auf die Zeitgenossen im ganzen Umfange zu wirken vermag. Steigt er in den hervorragendsten Werken zur Darstellung des rein Menschlichen, des ewig Lebendigen hinan, so wird er auch kommende Geschlechter und für alle Zeit, wenn längst die Form antiquirt, die äußerlichen Mittel überholt sein sollten, dennoch in gleichem Maße wie im Augenblicke des Entstehens fesseln; anders gestaltet sich die Sachlage bei solchen Productionen, die nur dem Zeitgeschmack dienen, oder doch über den Grad der Billigkeit hinaus Concessionen machen, oder gar ihrem ganzen Inhalte nach so winzig, so unbedeutend sind, daß nur die Form des Meisters, das Unwesentliche, ja sogar eine gewisse Manier desselben einem späteren Geschlechte bemerkenswerth daran bleibt. Dann ist es zwar die Pflicht der Kritik, von diesen Aeußerlichkeiten Notiz zu nehmen; sie hat aber gleichzeitig dringend zu betonen, daß nur dieses historische Interesse ihr Urtheil dictirt und sie hat das Publicum alles Ernstes hinzuweisen auf die gewaltigen formellen Fortschritte nicht nur der Neuzeit über jene Periode hinaus, sondern auch die schwachen Seiten an diesem älteren Werke doppelt scharf zu rügen.

„Die Gans von Cairo" nun ist nicht nur in ihrem uns hinterlassenen musikalischen Theile weitaus schwächer, als Mozart's übrige spätere Opern: Der Text ist sogar geradezu platt. Man urtheile selbst nach der folgenden Inhaltsangabe, wie sie O. Jahn im vierten Bande seiner Mozart-Biographie entwirft:

„Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein hochmüthiger und eitler Narr, hat seine Gemahlin Donna Pantea durch schlechte Behandlung gezwungen sich von ihm zu entfernen; er hält sie für todt, sie lebt aber verborgen an einem Ort jenseits des Meeres. Biondello, den er haßt, liebt seine Tochter Celidora, welche er mit dem Grafen Lionetto di Casavuota vermählen will; er selbst hat sich in deren Gesellschafterin Lavina verliebt und beabsichtigt sie zu heirathen, während Calandrino, der Freund Biondellos und Verwandte Panteas, mit ihr einverstanden ist. Beide Mädchen werden von ihm in einem befestigten Thurm, der mit Mauer und Graben umschlossen ist, sorgfältig gehütet. Im Gefühl seiner Sicherheit hat Don Pippo sich verleiten lassen Biondello zu versprechen, wenn er binnen Jahresfrist in den Thurm zu seiner Tochter gelangte, wolle er ihm dieselbe zur Gemahlin geben. Darauf hat Calandrino, der ein geschickter Mechanicus ist, eine künstliche Gans gemacht, groß genug, daß sich ein Mann im Innern verbergen und den Mechanismus in Bewegung setzen kann; diese ist zu Pantea geschafft, welche als Mohrin verkleidet dieselbe als ein Wunderwerk zur Schau stellen soll; Pippo hofft man zu veranlassen, sie den Mädchen zu zeigen, damit auf diese Weise Biondello in den Thurm gelange. Dafür bedingt Calandrino sich aus, daß ihm der Freund Lavinas Hand verschaffe.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette; Don Pippo will Lavina heirathen und erwartet die Ankunft des Grafen Lionetto, sein Haus ist erfüllt mit den Vorbereitungen zum Fest: wie der Vorhang aufgeht, läßt die gesammte Dienerschaft während eines Chores sich frisiren. Zunächst lernt man das kokette Kammermädchen Auretta und ihren Liebhaber, den Haushofmeister Chichibio, in verschiedenen Situationen kennen. Calandrino kommt in großer Verlegenheit, Pantea ist nicht gekommen, ein heftiger Sturm läßt fürchten, daß sie ganz ausbleiben werde, es muß auf ein Auskunftsmittel gedacht werden; er verspricht den beiden die Hochzeit, wenn sie Don Pippo die Kleider wegnehmen und ihn verhindern auszugehen, was sie übernehmen. — Die Scene verwandelt sich. Celidora und Lavina unterhalten sich auf einer Terrasse vor dem vierten Stockwerk des Thurmes, zu welcher sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben; dann treten die Liebhaber unten, jenseits des Grabens auf, es entspinnt sich ein zärtliches Gespräch im Quartett. Der neue Plan ist nun, rasch eine Brücke über den Graben zu schlagen und den Thurm zu erklimmen. Im Finale kommen Zimmerleute, es wird eifrig gearbeitet; allein Chichibio und Aurette haben über dem Plaudern von der Hochzeit nicht Acht gegeben, sie melden nun, daß Don Pippo dennoch ausgegangen sei; gleich darauf kommt er selbst, ruft die Wache herbei, die Arbeit muß aufhören, die Liebhaber sind geschlagen.

Im zweiten Act landet Pantea mit der Gans bei starkem Unwetter; es ist Jahrmarkt, viel Volk versammelt, das die Gans, angeblich aus Cairo, und ihre natürlichen und verständigen Bewegungen anstaunt, darunter auch Auretta und Chichibio, der darüber vergißt, daß er Einkäufe für die Mahlzeit machen soll und Don Pippo das Wunder berichtet. Dieser läßt Pantea mit der Gans kommen und bedauert nur, daß die Gans nicht auch sprechen könne; als Pantea ihm versichert, sie habe nur aus Schrecken beim Sturm die Sprache verloren und werde sie wieder erhalten, wenn sie in einem einsamen Garten

ein gewisses Kraut zu sich nehmen könne, besiehlt Don Pippo erfreut Calandrino Pantea mit der Gans in den Festungsgarten zu führen, damit auch die beiden Mädchen sich daran ergötzen. Das Finale stellt den Jahrmarkt vor, der in der Nähe des Thurms gehalten wird, mit mancherlei Festlichkeiten; die Mädchen sehen vom Fenster aus zu. Es entspinnt sich ein Streit, an dem auch Biondello Theil nimmt, Don Pippo als Gerichtsherr muß Recht sprechen; ein lächerlicher Handel wird vor ihm geführt und endigt mit einem allgemeinen Tumult.

Während Pantea in einem Wirthshaus in der Nähe der Festung Biondello sich in der Gans verbergen läßt und dann sich in den Thurm begiebt, meldet Calandrino Don Pippo, daß Biondello aus Verzweiflung in einem Kahn allein auf die stürmische See gefahren sei, was Auretta weinend bestätigt. Höchst erfreut darüber begiebt sich Don Pippo in einem lächerlichen Hochzeitszuge nach dem Thurm, an dessen Fenster Celidora und Lavina mit der Gans stehen und Scherz machen zur großen Unterhaltung der versammelten Menge. Endlich erscheint in dem großen Saal des Thurms Don Pippo mit seiner Begleitung vor den beiden Mädchen und der Gans, seines Sieges gewiß, um die Vermählung zu feiern, sobald Graf Lionetto sich einstellen wird. Da bringt Chichibio einen groben Absagebrief desselben. Als Don Pippo darauf Lavina die Hand reichen will, tritt ihm Pantea in ihrer wahren Gestalt entgegen, die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor: Don Pippo ist außer sich, wird von allen verlacht, schließlich verspricht er sich zu bessern — alle Liebenden werden glücklich."

Leicht zu errathen ist es denn auch, aus welchem Grunde Mozart gezögert, geschwankt, hin und her berathen und geschrieben hat, ohne endlich doch das Werk zur Vollendung zu führen; begreiflich auch, weshalb in den wirklich in der Skizze (1783) vollendeten sieben Nummern des ersten Actes nur selten die hohe Meisterschaft der Charakteristik, der Schwung, das Pathos hervortreten, wie sie der fast gleichzeitig geschaffenen „Figaro's Hochzeit" eigen sind. Vorwiegend formalistisch, bewegen sich die meisten Nummern ohne sichere Zeichnung, ohne den dramatisch wirksamen Aufbau, fast eintönig dahin, und nach der melodisch schlichten Anlage wie nach den aufgezeichneten Instrumentalpartien läßt sich auch in der beabsichtigten Behandlung des Orchesters keineswegs die Farbenpracht der späteren Meisterwerke vermuthen. Was jedoch den vorliegenden Clavierauszug betrifft, so wollen wir dem Herausgeber, Hrn. Julius André, die Anerkennung einer umsichtigen harmonischen Ergänzung der durchweg nur im Baß angedeuteten Begleitung nicht vorenthalten. Das Werk wird in dieser Gestalt allen Freunden Mozart's — und wer wollte nicht sein Freund sein! — eine willkommene Gabe sein; das leichtgefällige erste Duett mit seinem herzgewinnenden Hauptthema, mit seiner anmuthigen Laune wird viel und gerne gesungen werden, die italienisch gehaltene Buffo-Arie im Presto wird man als ein originales Seitenstück zum Pedrillo begrüßen und im Finale sich an dem raschen, lebhaften Gang der Handlung und namentlich an den sonderbar accentuirten, von köstlichem Humor angehauchten Stellen des Don Pippo ergötzen; was weiter noch darin enthalten: eine Arie der Auretta, ein Duett zwischen Auretta und Chichibio und ein Quartett von lieblichem Charakter bietet keinen Stoff zur detaillirten Besprechung.

P. L.

Aus Weimar.

Am 2. April wurde im Theater Graun's „Tod Jesu" aufgeführt. Wenn wir bei der Darstellung des Requiems wegen der Localität unzufrieden sein mußten, so ist dies hier nicht minder der Fall. Dergleichen Musik paßt am Wenigsten in das Theater. Die Orgel, als eigentlich kirchliches Element, kann in allen Fällen, zumal selbige von den älteren Kirchentonsetzern vorausgesetzt wurde, namentlich den Chören mächtige Unterstützung angedeihen lassen, wie wir dies schlagend bei Aufführung der hohen Messe von Bach und der Graner Festmesse von Liszt, bei der Leipziger Tonkünstlerversammlung im vorigen Jahre, bestätigt fanden. Wenn überdies die Chöre sehr dünn besetzt und die Soli nicht sämmtlich gelungen ausgeführt wurden, so müssen wir die ganze Aufführung als eine ungenügende bezeichnen. — Am grünen Donnerstage fand in der hiesigen Schloßcapelle die jährlich übliche Aufführung geistlicher Gesänge unter Leitung des namentlich um die alte classische Musik sehr verdienten Musik-Dir. Montag statt. Erwähnenswerthe Nummern waren: das Stabat mater von Palestrina und das Ave verum von Mozart. Von den neuern Meistern war Franz Liszt durch seine „Sieben Seligkeiten" für Baritonsolo und gemischten Chor in Begleitung der Orgel vertreten. Wir hörten das Werk schon im vorigen Jahre bei einem der geistlichen Concerte in der Stadtkirche, heute jedoch in mehrfach veränderter Gestalt und wir wurden von Neuem inne, welche strenge Selbstkritik der Meister bei all seinen Werken anlegt. Die Soli wurden von Hrn. v. Milde höchst vollendet ausgeführt. Die Begleitung dieses tief empfundenen Gesangwerkes auf der Orgel war in den Händen des Hrn. Prof. Töpfer und wir brauchen wol kaum zu sagen, daß von diesem Nestor des deutschen Orgelspiels das Accompagnement mit feinem Verständniß ausgeführt wurde, um so mehr, als die Orgel vor ungefähr einem Jahrzehnt ganz nach seinem System erbaut worden ist. Obwol nicht sehr umfangreich, bietet sie dennoch vortreffliche Klangfarben; einzelne Stimmen, wie die Vox humana (die hierzu verwendeten Zungen wurden von dem Schöpfer des neueren Orgelbausystems selbst bearbeitet), die Vox angelica (vierfüßig) und Flauto piccolo (zweifüßig) werden wol kaum in gleicher Vollkommenheit anderwärts angetroffen werden. Es ist sehr zu bedauern, daß man von diesen Stimmen, namentlich von den beiden letzteren, welche zu herrlichen Effecten benutzt werden können, bei neueren Orgelwerken so wenig Gebrauch macht. So vermissen wir die genannten Register in der sonst ganz vortrefflichen Disposition zur neuen Orgel in der Nicolaikirche zu Leipzig, obwol unser geehrter Freund Fr. Ladegast als einer der tüchtigsten Jünger der neudeutschen Orgelbaukunst anzusehen ist.

Als ein wichtiges Factum des verflossenen Semesters ist unbedingt Musik-Dir. Lassen's neue Oper, „Frauenlob", zu nennen. Da ich indeß in meinem Urtheile über dieses interessante Werk den Bemerkungen des Hrn. Red. in Allem beistimmen muß und auch eine befreundete wohl unterrichtete Feder eine ausführliche Analyse der betreffenden Opernnovität geliefert hat, so kann ich ohne Weiteres in meinem Referate fortfahren. — Am 25. April fand unter der Leitung des Bürgerschullehrers Bräunlich ein Kindergesangfest, „Frühlingslust", von Hoffmann v. Fallersleben, der seit dem 21. April d. J. Weimar für immer verlassen und in Corvey bei Höxter ein neues Asyl gefunden hat, vor einem sehr gewählten Publicum, an der Spitze unsere kunstsinnige Großherzogin Sophie, statt. Die zweistimmigen volksthümlichen

Tonweisen und die Clavierbegleitung hatte Organist Gottschalg aus Tieffurth auf Wunsch des befreundeten Dichters geliefert. Da indeß bei der großen Kinderzahl (300) das einfache Accompagnement nicht ausreichte, so hatte Chordirector Rötsch das Original mit einigen entsprechenden Modificationen sehr gelungen instrumentirt. Bei dieser Gelegenheit wurde auch Weimars Volkslied von Liszt, dreistimmig für Kinderchor arrangirt, unter entsprechender Instrumentalbegleitung gesungen; das Experiment gelang ganz prächtig, das Lied schlug durch und gefiel selbst Solchen, die mit einer gewissen Befangenheit an die Executirung gegangen waren.

Da unsere Primadonna, Frau v. Milde, von Neuem kränkelte, so war die Entfaltung der Oper im Ganzen sehr gehemmt. Aus dem Grunde wurde das Erscheinen eines berühmten Gastes, der Frau Bürde-Ney, mit Freuden begrüßt. Wir lernten die berühmte Künstlerin zuerst in einem Hofconcerte kennen, woselbst sie mit Scena und Aria: „Wie nahte mir der Schlummer" aus dem „Freischütz", und der Bravour-Aria aus „Ernani" große Sensation erregte. Auf der Bühne erntete die Hochbegabte in den Opern: „Die Hugenotten", „Die lustigen Weiber", „Freischütz" und „Don Juan" nicht nur als Sängerin, sondern auch als Darstellerin den entschiedensten Beifall.

Von den Opern, welche noch im Laufe der nächsten Saison unser vornehmliches Interesse erregen dürften, nenne ich die wiederholte Aufführung von Lassen's „Frauenlob" und Chelard's vielfach umgearbeitete Oper „Macbeth". Eine komische Oper „Van Bett der Zweite" von unserem Tenoristen Carl Götze, welche nach unserem Dafürhalten manches Gelungene enthält, wird dem Vernehmen nach ebenfalls in nächster Saison zur Aufführung gelangen. A. W. G.

Aus Königsberg.

(Fortsetzung.)

Hr. C. Schuberth, der verdienstvolle k. russische Capellmeister, zeichnete sich als Violoncellist und Dirigent aus; doch fungirte er in seines Freundes Concerten nur gleichsam zufällig und unvorbereitet, denn, auf einer bloßen Erholungsreise begriffen, hatte der Künstler nicht einmal sein eigenes Instrument mitgebracht und mußte sich eines fremden bedienen.

Für die Herren Capellmeister und für Diejenigen, welche die Oceansymphonie gedruckt besitzen, sei hier noch ein vielseitig gewünschtes ausführlicheres Programm notirt, das ich aus Rubinstein's Munde vernahm. Erster Satz: Elementares Leben und Weben im Wasser, Woge und Wind. Zweiter Satz, Adagio: Wie die Tiefe der See, so die Menschenseele, wie das bewegte Wasser, so das Gemüth. Dritter Satz, Scherzo: Festlicher Zug Neptun's mit buntem Gefolge von Tritonen ꝛc. Vierter Satz (nach dem Uebergange aus der Tiefe an die Oberfläche, in den Reminiscenzen aus dem Adagio); Freude im Besiegen des Elements durch den Menschengeist.

Rubinstein ist im Grunde ein Gegner der Programm-Musik, was befremden wird, wenn man sein eigenes vortreffliches Programm zu seiner Musik betrachtet. Dieser Widerspruch findet seine Lösung darin: daß der Componist meinte, wir verständen unter Programm-Musik solche Musik, in welcher jede Phrase etwas Bestimmtes, Reelles oder Begriffliches „bedeuten" solle, z. B. diese Melodie bedeutet ein Schiff, jene eine Welle ꝛc. Das sind ewige Mißverständnisse der unseligsten Art, die aus dem Mangel einer sicheren Reflexionsthätigkeit entspringen! Mögen einzelne komische Käuze in einer vorübergehenden Laune immerhin dergleichen Sonderbarkeiten aushecken, eine große künstlerische Gemeinschaft, eine „Partei", kann nicht im Traume derartige Phantasien haben. Wir wollen musiknatürliche Programme, die einen schönen Gefühlsgehalt bergen, der aber bestimmten Zusammenhang, bestimmte Begriffsbeziehungen hat. Diese letzteren auszudrücken ist der Musik unmöglich, wohl aber den Gefühlsgehalt in einer derartigen Ausdrucksweise, daß ein dazugegebenes Programm sofort das Begriffliche mit dem Gefühlten verschmilzt und dem Hörer einen erhöhten, verstärkten und eigenartigen Genuß verschafft, so, daß der Inhalt des Programms im Sinne und Bewußtsein des Hörers liegt und die vernommene Musik gleich der richtigen geistigen Auffassungsbahn zuführt. Da soll keine kleinliche Auslegerei, keine Begriffsklauberei und kein Heraustreten aus den Grenzen der Musik stattfinden.

Bei solchen Mißverständnissen, deren es so viele giebt und die das (momentan so berechtigte) Parteiwesen unnatürlich verwischen und geradezu fälschen, denke ich immer an Heine's schön-groteskes Phantasie-Bild: „Mit starker Hand aus Norwegs Wäldern reiß ich die höchste Tanne und tauche sie ein in des Aetnas glühenden Schlund, und mit solcher feuergetränkten Riesenfeder schreib ich an die dunkle Himmelskette: Agnes, ich liebe dich!" — Ich meine nämlich, man könnte vielleicht auf diesem in der That noch nicht gewöhnlichen Wege ein grandioses stehendes Inserat dem Firmamente einverleiben, enthaltend die Erklärung gewisser Thesen und Auflösung gewisser, beliebter Mißverständnisse, die ein eingebildetes Gebirge zwischen uns und andern ganz vernünftigen und respectabeln Leuten aufthürmen.

Nach langen Vorbereitungen haben wir nun endlich Wagner's „Lohengrin" in theatralischer Aufführung erlebt. Der Eindruck war ein wunderbar schöner und großartiger; die Oper erlebte in kurzer Zeit sechs Aufführungen, wonach das Theater geschlossen wurde. Getrübt oder zuletzt geschwächt wurde der Eindruck indessen durch die vierstündige Dauer bei großer Hitze, und durch Unzulänglichkeit der Mittel, die aber durch unsern sehr umsichtigen und für das Werk begeisterten Capell-M. Laudien, welcher die Oper bereits in Cöln einstudirt hatte, nach Möglichkeit benutzt wurden; ihm gebührt großer Dank! Frl. Weber als Elsa, Frau Pätsch-Uetz als Ortrud und Hr. Bartsch als Telramund verdienen Lob, Erstere ganz besonders. Aber der Lohengrin des Hrn. Pikaneser war der höhere Weinreisende und dürfte darum den Intentionen des Dichter-Componisten nicht ganz entsprochen haben.

Darf ich hier von dem Eindrucke erzählen, den „Lohengrin" auf mich und in ganz gleicher Weise auf viele andere Personen gemacht hat, so bezeichne ich denselben zunächst als einen ganz ungewohnten, hochpoetischen; man wird wie durch göttliche Kraft in neue Regionen der reinen Kunst gehoben, von wo kein Künstler sich zum Publicum herabläßt: das Publicum aber, wenn es sich mit freiem Geiste der Einwirkung des Kunstwerks hingiebt, wird von ihm emporgehoben werden. Solche Werke veredeln den Menschen, denn sie haben Nichts mit der Gemeinheit zu thun. Unmöglich kann ich den Eindruck des ersten Actes beschreiben! ich kannte doch das Ganze aus Buch und Partitur, aber dennoch ist die Wirklichkeit hier so zauberisch, daß mir die Thränen in die Augen stiegen, als Elsa auftrat, und vollends als Lohengrin daher kam; selbst die ziemlich mißlungene Ausführung dieser Scene vermochte nicht

die Wirkung zu tödten; der Kampf erschien mir in der That wie ein „Gottesgericht“, das Herz des Zuschauers jubelt mit dem Chore dem Sieger entgegen. Das finstere Duett im zweiten Acte zwischen Ortrud und Telramund kam etwas unarticulirt heraus und dauert, wie auch Telramunds rasende Ausbrüche, etwas zu lange, um andauernd zu fesseln; das Duett zwischen Elsa und Ortrud wirkte wunderbar schön und grausig zugleich! es wurde applaudirt. Erst jetzt erinnerte ich mich, daß im Theater auch applaudirt werde — es war mir leid, denn in die ganze Oper paßt kein Applaus, nur lauter Freudenausbruch beim Erscheinen Lohengrin's und nach dem Kampfe. Die Morgenfanfare zog sich etwas zu lang hin; der Kirchgang wirkt weihevoll und festlich-poetisch; die Schlußscene des zweiten Actes spannte außerordentlich, Alles wirkt, wie ein bedeutendes Erlebniß, jede spielende Person ist von imponirender geistiger Größe. Der letzte Act findet das Publicum bereits angegriffen, nur die wunderbare Schönheit der Scene im Brautgemach, die so unsagbar keusch und doch so menschlich anziehend ist, sodann die Scene des Ueberfalls, endlich das Schlußereigniß vermögen durch ihre poetische Gewalt die ermatteten Geister der Zuschauer zu fesseln; eine Länge machte sich besonders vor dem Schlusse noch bemerkbar. Ich kann nur von der Wirkung unserer Königsberger Aufführung mit unzulänglichen Mitteln sprechen; andere Personen, welche eine Aufführung des „Lohengrin“ z. B. in Wien erlebten, finden nur in dem Duett zwischen Ortrud und Telramund im zweiten Act, sonst aber nirgends eine Länge.

Die Perioden voll rasender Leidenschaft, besonders in den finstern Partien der Ortrud und des Telramund, haben etwas Taumelndes; mit etwas mehr Mäßigung (auch in der Dauer) würde die Wirkung eine noch treffendere und darum schönere und stärkere sein; die beständige hohe Lage im Forte ermüdet die Singenden. Die Ausdrucksform hier und da in gegensätzlicher Art gegeben, z. B. in den langen leidenschaftlich lodernden Ausbrüchen einige Ruhemomente, wenn auch nur im Rhythmus und in der Instrumentation, würde sehr wohlthun. Auch möchte ich hier die Meinung aussprechen, daß im „Lohengrin“ noch eine Eigenheit der „modernen Oper“ grassirt: gewisse plötzliche Effecte und eine nicht immer nöthige Excentricität der Empfindung. Man wird mich nicht in Verdacht haben, daß ich ein philiströses Maßhalten verlange; — selbst ob schön oder ob häßlich, sei hier gar nicht berührt, denn es kann Vieles an der Aufführung liegen; nur ob richtig oder falsch, möchte ich bei der so vielfach vorkommenden und oft so lange anhaltenden leidenschaftlichen Begleitung mit stark beschäftigtem Blech untersuchen: da finden sich viele Stellen, wo der excentrische Ausdruck entweder nicht unbedingt nöthig ist, oder doch zu falschen Effecten führt, die auch darum nicht schön sind, weil vor und nach ihnen ähnliche stattfinden. Ich glaube, das Excentrische liegt als eine Schlacke in dem neuen Musikelemente, das ja überhaupt in einer Art Gährung begriffen ist; es existirt eine Neigung im Ausdruck, leidenschaftlich-wild zu rasen, wie sie keineswegs immer unzertrennlich mit der, in der Kunst so berechtigten, starken Gefühlsweise ist; auch soll damit die Stärke des Ausdrucks an sich nicht einseitig gemeint sein, sondern das lange Anhaltende der leidenschaftlichen Perioden, das andauernde Schwelgen in tosenden Ausbrüchen, bei denen der Sänger-Schauspieler, wollte er immer getreu nach der Partitur mimen, die Hände allzuviel ringend über dem Kopfe zusammenschlagen müßte. Dies gilt nicht etwa apart für Lohengrin, sondern schon lange bevor ich von Wagner wußte, machte ich innerlich solche Wahrnehmungen, z. B. in Weber's „Euryanthe“, in Marschner's „Templer“ und „Vampyr“, noch mehr bei Meyerbeer's und Halevy's Opern und, was das Spaßhafteste ist: nachdem ich alle diese Wahrnehmungen gemacht, mußte ich sie bei der Aufführung einer meiner eigenen Opern aufs Neue machen und einem Kritiker Recht geben, der da sagte: Der Componist setzt Himmel und Hölle in Bewegung, um einen nur ganz mäßig aufgeregten Vers musikalisch auszudrücken. (Ich stand indessen damals noch so unter der Herrschaft des Gefühls, daß ich z. B., nachdem ich die letzte Scene jener Oper unter unsäglichem Herzweh componirt und textgemäß „Sie“ und „Ihn“ hatte sterben lassen, mit Gewissensbissen und den Reuegefühlen eines Mörders um die Wallpromenade lief, bis es dunkel wurde — wo ich dann erschöpft zu meinem Mitschuldigen, dem Dichter des Textes eilte, um bei ihm Trost zu suchen, den ich denn auch bei einem ansprechenden Souper wirklich fand.) (Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Aus Paris schreibt uns unser Correspondent: Ueber die R. Wagner ertheilte hocherfreuliche, obschon nur bedingungsweise Vergünstigung, die außersächsischen deutschen Bundesstaaten künftig wieder besuchen zu dürfen, brachte vor einiger Zeit die „Kölnische Zeitung“ eine ziemlich der Wahrheit entsprechende Notiz aus Dresden. Um so mehr nahm es uns Wunder, daß Sie einer Version des „Leipziger Journals“ den Vorzug gegeben zu haben scheinen*). In jener Notiz des „Leipziger Journals“ heißt es, es sei von Wagner ein dringendes Gesuch ausgegangen, motivirt durch seine schwierige pecuniäre Lage, nach dem gänzlichen Fehlschlagen der in Paris veranstalteten Aufführungen, die W. genöthigt hätten, seine Hoffnungen wieder auf Deutschland zu setzen. Wohl unterrichtet theils durch Aeußerungen W.'s selbst, theils durch Mittheilungen seiner näheren Freunde, kann ich Ihnen der Wahrheit gemäß Folgendes als wahren Sachverhalt eröffnen. Nie hat W.'s Wunsch aufgehört, seinen neuen Werken zulieb, die einzig nur in Deutschland aufgeführt werden können, nach Deutschland, wenigstens zeitweise wieder zurückkehren zu können. Da derselbe jedoch noch im vorigen Jahre keine günstigen Zusicherungen darüber erhalten konnte, wendete er sich nach Paris und faßte den Plan, im verflossenen Mai mit deutschen Sängern „Tristan und Isolde“ zum erstenmale hier aufzuführen, zum Theil allerdings auch dazu durch pecuniäre Rücksichten bestimmt. Diese Unternehmung ist nicht „fehlgeschlagen“, sondern einfach nicht zu Stande gekommen, weil die erforderlichen Kräfte nicht zu gleicher Zeit hier zu vereinigen waren. Wenn ferner unter den veranstalteten Aufführungen, welche „fehlgeschlagen“ sein sollen, die drei von W. gegebenen Concerte gemeint sind, so ist bekannt, daß nie Etwas so vollkommen geglückt sein kann, als diese Concerte, welche einen immensen Eindruck machten, und aller Welt Augen plötzlich so anhaltend auf W. wandten, daß bereits vier Wochen nach den Concerten der Kaiser, der am Hofe überall von W. reden hörte, den Befehl zur Aufführung des „Tannhäuser“ gab, ein Erfolg, an den W. nicht gedacht hatte. Erst

*) Die betreffende Notiz des „Leipz. Journ.“ war jedenfalls die früher erschienene. Wir maßen derselben keinen Glauben bei, und gaben deßhalb unsere Quelle an, indem wir wörtlich referirten, da wir das Ereigniß nicht ganz mit Stillschweigen übergehen konnten, einer Berichtigung jedoch von besser unterrichteter Seite entgegen sehend. D. Red.

nachdem dieser ganz unerwartete Erfolg eingetreten war, W. aber trotzdem in seinem Innern erkennen mußte, daß das, was Anderen als ein glänzendes Ziel erschienen wäre, ihm in Wahrheit nur eine äußerliche, durchaus aber keine innere Befriedigung gewähren könne, so daß seine Blicke noch immer auf Deutschland gerichtet waren, benutzte er die ihm zu Theil gewordene freundschaftliche Theilnahme des königl. sächs. Gesandten, Freiherrn v. Seebach, um die durch ihn zu vermittelnde Erlaubniß, Deutschland zum Zwecke der Aufführung seiner Werke wieder betreten zu können, Seitens der sächs. Regierung zu erwerben. Er übergab Hrn. v. Seebach ein Schreiben, worin er seinen dringenden Wunsch dadurch motivirte, daß, nachdem ihm für seinen Ruhm und für seine äußere Lage gerade jetzt in Paris die glänzendsten Aussichten eröffnet wären, er nun erst recht inne würde, wie hierdurch sein Inneres nicht befriedigt werde, sondern sein Herz einzig an der Möglichkeit hänge, seine neuen Werke in Deutschland aufführen zu können. Sie begreifen, welchen Eindruck es auf uns machen mußte, dieses edelste Motiv in Geldnoth umgesetzt zu sehen, und wie unsinnig uns zugleich diese Mittheilung vorkommen mußte, da W. in Paris eben jetzt dasjenige erreicht hatte, was ihn wahrscheinlicher Weise künftig der Sorge um die äußere Existenz überheben dürfte. Außer dem Interesse, welches W. die Aufführung seiner Werke in Paris natürlich einflößen muß, namentlich der großen Theilnahme näherer und entfernterer Freunde gegenüber, die er in Paris gefunden hat, ist es gerade dieser Umstand, in Folge der großen Vortheile, welche die Autoren bei uns genießen, der Geldfrage künftig überhoben zu sein, um dieselbe bei späteren Unternehmungen in Deutschland mehr als bisher außer Acht lassen zu können. Sein größtes Leiden bestand gerade darin, seine Werke in Deutschland bisher zur Waare machen zu müssen, während dies nun allem Erwarten nach jetzt aufhört, so daß er fortan für seine neuen Werke nur noch das künstlerische Interesse im Auge zu haben braucht, mit Sorgsamkeit der Garantien einer vorzüglichen ersten Aufführung derselben sich versichern und schlechten Aufführungen dadurch wehren kann, daß er die Erlaubniß dazu zurückhält, was er bisher, aus Rücksichten für seine Lage, oft nicht konnte. Wie sonderbar! Gerade jetzt fängt man an, in Deutschland sich um seine pecuniäre Lage zu bekümmern, wo er die besten Hoffnungen hat, dieser Sorgen überhoben zu sein. Schließlich will ich für diesmal nur noch bemerken, daß auch jene von Ihnen ebenfalls mitgetheilte Nachricht, W. habe beabsichtigt, einer Aufführung des „Lohengrin" in Wiesbaden beizuwohnen, vollständig aus der Luft gegriffen ist. W. machte eine Rheinreise von wenigen Tagen zu seiner Erholung und befindet sich längst wieder in Paris. So viel für heute; über Anderes, so namentlich über den Charakter der bevorstehenden Tannhäuser-Aufführung, gestatten Sie mir, in einem nächsten Briefe zu berichten. R. L.

Tübingen. — Nachdem Musik-Dir. Silcher vom Schauplatz seiner musikalischen Thätigkeit abgetreten, hat man vom Münchener Conservatorium Prof. O. Scherzer als Universitäts-Musikdirector berufen. Derselbe sucht einiges Leben in die Tübinger Musikzustände zu bringen, indem er u. a. zur Bildung eines Orchestervereins angeregt hat. Doch ist leider auch seine musikalische Richtung von einer unverkennbaren Einseitigkeit, wie denn überhaupt die hiesigen Musikzustände als ultra-conservative zu bezeichnen sind. Ich theile Ihnen beispielsweise das Programm eines Orgelconcertes mit, welches unser neuer Musikdirector in der Stiftskirche veranstaltete, dessen Ertrag zur Sammlung eines Fonds bestimmt war, um jüngere hiesige Bürger in ihrer musikalischen Ausbildung zu unterstützen und dadurch die Aufführung größerer, „namentlich kirchlicher Tonwerke", in Tübingen zu ermöglichen: Choral von S. Bach; Präludium und Fuge von S. Bach; zwei figurirte Choräle für die Orgel von S. Bach; Jesuslied von O. Scherzer; Figurationen für die Orgel über einen Choral von O. Scherzer; Choral; Toccata für die Orgel von S. Bach. — Die einzigen Orgel-Componisten, welche Hr. Musik-Dir. O. Scherzer anzuerkennen scheint, dürften hiernach S. Bach und — O. Scherzer sein! —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Carlsruhe hat Roger seine Gastreise durch Deutschland mit Raoul begonnen und bei dieser Gelegenheit trotz merklicher Abnahme der Stimmmittel doch wieder ungewöhnliche Erfolge errungen.

H. Marschner weilt gegenwärtig in Frankfurt a. M., wird jedoch zum Winter nach Paris zurückkehren.

Wie es heißt, wird Offenbach die Direction der Bouffes parisiens niederlegen; dagegen hat er bei der komischen Oper in Paris eine neue dreiactige Oper eingereicht.

Musikfeste, Aufführungen. Sämmtliche Musikcorps der Magdeburger Garnison gaben vor Kurzem daselbst ein großes Concert, zum Besten des Pensionsfonds für die Musikdirectoren der Armee. Es war eine imposante musikalische Streitmacht von 130 Militairmusikern vereinigt. Musik-Dir. Fr. Rosenkranz vom 27. Infanterie-Regiment hatte zu diesem Concert den Künstler-Festzug von Franz Liszt für Militair-Musik sehr wirkungsvoll bearbeitet, und führte dieses glänzende Tonwerk vor einem zahlreich versammelten Publicum mit vielem Beifall auf. Derselbe verdienstvolle und strebsame Dirigent hat gegenwärtig auch einen großen Marsch von H. v. Bülow (zu „Julius Cäsar") für Militairmusik übertragen, und wird ihn bei nächster Gelegenheit zur Aufführung bringen.

Vom 25.—27. August findet in Kaiserslautern das erste pfälzische Sängerfest statt. Am ersten Tage findet die Hauptprobe, am zweiten Festzug der 800 Sänger und Aufführung unter Direction des Prof. Dr. Faißt aus Stuttgart, am 27. endlich ein Orgelconcert statt. Die Zahl der mitwirkenden Vereine beträgt etwa 30—35.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Frankfurter Stadttheater wird am 8. September die hundertjährige Geburtsfeier Cherubini's durch Aufführung von dessen „Fanisca" begehen.

Auszeichnungen, Beförderungen. An Stelle Messer's ist Heinrich Henkel zum Musikdirector des Frankfurter philharmonischen Vereins erwählt worden.

Vermischtes.

Dem Musikverein Euterpe in Leipzig steht für nächste Saison eine Veränderung bevor. An Stelle des Dr. Langer, der, wie wir bereits früher berichteten, in Folge seiner Berufung an die Universität seine Stelle niedergelegt hat, tritt H. v. Bronsart als Musikdirector der Euterpe. Bei dieser Gelegenheit haben zugleich die Vereinsstatuten eine Umgestaltung erfahren, so daß gegenwärtig die Gesellschaft in ihrer Organisation mehr dem Vorbild der Gewandhausconcerte sich nähert. Ein Comité hat sich gebildet, welches sich der geschäftlichen Leitung unterzieht und die Concerte auf eigene Rechnung zu führen gedenkt, während früher die Mitglieder des Orchesters ihre Angelegenheiten selbstständig verwalteten. Was die inneren Angelegenheiten, die künstlerische Gestaltung und die Wahl der aufzuführenden Tonstücke betrifft, so bürgt der Name des neuen Dirigenten dafür, daß auch den in Leipzig bis jetzt in so hohem Grade vernachlässigten Werken der Neuzeit mehr als bisher Rechnung getragen werden wird, ohne nach entgegengesetzter Seite hin in Einseitigkeit zu verfallen, und das Neue auf Kosten des Alten zu bevorzugen. Erkennt man jetzt doch bereits mehr und mehr und fast allgemein, was wir seit langen Jahren in d. Bl. geltend gemacht und immer und immer wiederholt haben, daß das einzig richtige Princip für Entwerfung von Concertprogrammen darin besteht, keiner Einseitigkeit und Exclusivität zu verfallen, sondern alles Beachtenswerthe aufzuführen, gehöre es einer Zeit und Richtung an, welcher es wolle. Da in der Person des Hrn. v. Bronsart zugleich ein ausgezeichneter Clavierspieler dem Institut gewonnen ist, so geht man auch mit dem Plane um, außer den gewöhnlichen acht Orchesterconcerten noch zwei Concerte für Kammermusik, jedoch ohne Preiserhöhung für die Abonnenten, zu veranstalten. Im Uebrigen aber wird man sich an die durch langjährige Praxis bewährte Einrichtung halten, und Veränderungen darin durchaus nicht vornehmen. Nur dem Uebelstand, daß die Euterpe gänzlich abhängig war von ihren zufälligen Einnahmen und daher nur schwer an neue Aufgaben sich wagen, insbesondere aber ihren Proben oftmals nicht die nöthige Aufmerksamkeit widmen konnte, sollte durch die bezeichnete Umgestaltung gesteuert und die Möglichkeit herbeigeführt werden, so weit es sich unter den gegebenen Verhältnissen thun läßt, höhere künstlerische Aufgaben ins Auge zu fassen, dies namentlich auch in Bezug auf die Orchesterleistungen. Möge das Publicum dies richtig würdigen und durch rege Theilnahme die angedeuteten Bestrebungen unterstützen.

Vor Kurzem ist in Marbach die zum Jubiläum Schiller's von der Stadt Moskau geschenkte prachtvolle Glocke angelangt. Die dortigen Einwohner holten die Festgabe unter großen Feierlichkeiten in Ludwigsburg ab und setzten sofort die Moskauer Freunde in Stuttgart von der glücklichen Ankunft in Kenntniß.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für Pianoforte.

Heinrich Enke, Op. 28. Kleine melodische Studien nebst Vorübungen. Zum Zwecke einer bequemen Erlernung der hauptsächlichsten Begleitungsfiguren für das Pianoforte herausgegeben. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft 1 Pr. 15 Ngr. Heft 2 Pr. 12½ Ngr. Heft 3 Pr. 12½ Ngr. Heft 4 Pr. 10 Ngr. Heft 5 Pr. 10 Ngr. Heft 6 Pr. 17½ Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 147. Die dankbare Jugend. Siebenundzwanzig melodische Tonstücke im Umfange von fünf Tönen für das Pianoforte zu vier und zu zwei Händen. Zum Gebrauch für Anfänger componirt und mit einem Vorwort versehen. Magdeburg, Heinrichshofen. Heft 1. 7 vierhändige Stücke. Pr. 20 Ngr. Heft 2. 20 zweihändige Stücke. Pr. 15 Ngr.

K. E. Hering, Op. 40. Stunden für Musik. Leichte Original-Compositionen für Pianoforte. Löbau, G. Elßner. Heft 1. Pr. 10 Ngr.

E. Elßner, Op. 12. Desselben Werkes zweites Heft. Ebendas. Pr. 10 Ngr. (Sbscrpts.-Pr. 6 Ngr.)

In den „Kleinen melodischen Studien" hinterläßt der früh verstorbene Herausgeber Lehrenden wie Lernenden ein sehr schätzbares Unterrichts- und Uebungsmaterial, das mit pädagogischem Glück und Geschick, vom Einfachen zum Zusammengesetzteren, vom Leichten zum Schwereren fortschreitend, zusammengestellt ist. Den jedesmaligen Vorübungen folgen auf dem Fuße bald kürzere, bald auch umfänglichere Stücke: Volkslieder, Opernmelodien u. drgl., deren Bearbeitung bis in kleine Einzelheiten hinein den umsichtigen Lehrer und gereiften Musiker beurkunden. Eine gedrängte Inhaltsangabe der vorliegenden Hefte mag die Reichhaltigkeit derselben darthun: Begleitungsformen, die auf den Drei- und Vierklängen beruhen und sämmtlich mit stillstehender Hand auszuführen sind, wobei alle Finger der rechten Hand die gleichmäßigste Verwendung erfahren; punctirte Noten, Vor- und Doppelschläge, Bindungen; Begleitungsformen für die linke Hand; Bindungen mit Fingerwechsel, Uebungen im Staccato, Vorübungen zum Tremolando; Spannungen in der linken Hand; Octavengänge; Fingerwechsel auf einer Taste; der Triller. Alles ist klar gesichtet und wohl geordnet. Die Uebungsstücke, wie schon bemerkt, in streng methodischer Anordnung und Aufeinanderfolge, bieten dem Schüler ein ebenso reichhaltiges, wie angenehmes und sicher zum Ziele führendes Uebungsmaterial, durch welches der Dornenpfad einförmiger Technik immer wie mit duftenden Blumen bestreut erscheint. Die thätige Verlagshandlung hat durch Veröffentlichung der „Kleinen melodischen Studien" von Heinrich Enke die instructive Pianoforteliteratur mit einem in Wahrheit dankens- und beachtenswerthen Beitrag bereichert und wir können nur wünschen, daß recht viele Schüler ihre Studien an der Hand dieses vorzüglichen Werkes beginnen möchten. — Auch die „melodischen Tonstücke" von F. X. Chwatal sind als brauchbares Uebungsmaterial für Anfänger im Clavierspiel gut zu verwenden. Die vierhändigen Stücke, in Diabelli's Weise, sind ganz liebenswürdig und werden jungen Spielern Freude machen. Dem ersten Hefte ist ein kurzes „Vorwort" beigegeben, in welchem auf die Nothwendigkeit einer guten Haltung der Hände, eines sicheren, elastischen Anschlages und endlich auf Zweck und Inhalt der Hefte verwiesen wird, was sich nach Durchsicht derselben von selbst ergiebt. Der Notendruck verdient seiner ganz vorzüglichen Deutlichkeit wegen empfehlende Erwähnung. — Die „Stunden für Musik" sollen — laut „Prospect" — in zweimonatlichen Zwischenräumen heftweise erscheinen, nur Original-Compositionen enthalten, zum Theil unterrichtlichen Zwecken dienen, aber auch geübteren Clavierspielern Anregung und Stoff zur Unterhaltung darbieten. Die beiden ersten hier angezeigten Hefte tragen ein vorwiegend instructives Gepräge; doch will das hier niedergelegte Material nicht einseitig-technischen (die nöthige Technik wird vorausgesetzt), sondern mehr allgemein-musikalisch-ästhetischen Zwecken dienen. An Compositionen dieser Art stellt man höhere Ansprüche als an gewöhnliche Uebungsstücke, bei denen man von höherer Wärme der Empfindung, Charakteristik des Inhaltes und buntgestaltigem Phantasieleben absieht. Nach dieser Seite hin lassen „Die Stunden für Musik", im Hauskleide bürgerlicher Anständigkeit erscheinend, zu wünschen übrig. Neues oder sonst Hervorstechendes durch originelle Eigenthümlichkeiten enthalten dieselben nicht. Die „Sonatine" von K. E. Hering ist eine Composition in durchaus schulgerechter Schreibart und wird sich beim Unterrichte nebenher als Formstudie verwenden lassen. Das „Abendlied" „zur Uebung im Legato" hat uns am Meisten angesprochen. Die Compositionen von Ernst Elßner, welche das zweite Heft füllen, zeichnen sich ebenso wie die von Hering durch correcte Schreibart und claviermäßigen Satz aus. Sie werden sich beim Unterricht vorgerückterer Schüler verwenden lassen. Jedem Hefte sind überdies durch Notenbeispiele erläuterte Belehrungen „zur Harmonielehre" beigegeben, was Viele — ebenso wie die vierhändige Pièce — als dankenswerthe Zugabe gern mit in Kauf nehmen werden.

Wilhelm Tschirch, Op. 44. Gesangs-Compositionen von J. Haydn für das Pianoforte zum Gebrauch beim Unterricht frei bearbeitet. Magdeburg, Heinrichshofen. Lfr. I. Nr. 1—3 zus. 25 Ngr. Lfr. II. Nr. 4—6 zus. 25 Ngr.

Die einzelnen Nummern, sämmtlich aus der „Schöpfung" entlehnt, sind folgende: „Nun beut die Flur das frische Grün" — „Mit Würd' und Hoheit angethan" — „Zu Dir, o Herr, blickt Alles auf" — „Holde Gattin, Dir zur Seite" — „Auf starkem Fittige schwinget sich der Adler" — „In holder Anmuth stehn mit jungem Grün geschmückt." Recensent konnte nur Einsicht nehmen von dem ihm vorliegenden zweiten Hefte, das sich — Dank der Verlagshandlung! — durch sehr vorzüglichen Notendruck, der an Deutlichkeit und Correctheit Nichts zu wünschen übrig läßt, auszeichnet, ein Umstand, der bei Unterrichtswerken nicht ohne Bedeutung ist. Die Tonstücke gewähren eine solide und anmuthige Unterhaltung, und es bedarf wol kaum der Versicherung, daß der Name des Componisten für eine gute, claviermäßige und wirkungsvolle Bearbeitung (in welcher die rechte Mitte zwischen Ueberladenheit und übergroßer Simplicität geschickt getroffen ist) vollständige Bürgschaft leistet. Damit sei Tschirch's Op. 54 Lehrern und Lernenden zum Studium und Genuß freundlicher Berücksichtigung empfohlen. G. R.

Für Flöte.

Casp. Kummer, Op. 129. 32 *Etudes amusantes et instructives pour la Flûte*. Offenbach, Joh. André. Pr. 2 fl.

Flötisten, welche die Stufe mittlerer Schwierigkeiten überwunden haben, werden diese Etuden gewiß willkommen sein. Sie bilden einen guten Uebergang zur Virtuosität. Nicht allein, daß sie stufenweis vorwärts schreiten in der Ausbildung eines ergiebigen Tones, der Fingerfertigkeit und namentlich des doppelten Zungenschlages, sie haben auch noch ganz besonders die Eigenschaft, den Studirenden in die verschiedenen Vortragsweisen einzuweihen, und mehrere davon in dieser Beziehung einen wirklichen charakteristischen Inhalt. Trocken ist eigentlich keine zu nennen. Wenn wir diesen Studien noch Etwas zu wünschen hätten, so wäre es hier und da die Angabe „des Athemholens" und eine bessere Correctur. C. P.
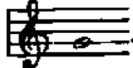
Für Schulgesang.

Bönicke, H., Chorgesangschule. Leipzig, Friedrich Brandstetter. 1859. Erster bis dritter Cursus.

———, Die Behandlung des Gesanges in der Schule. Ein Commentar zu dem „Ersten Cursus der Gesangschule." Ebendaselbst.

Der Anzeige dieses Werkes sei zunächst ein genaues Referat seines Inhaltes vorausgeschickt, weil derselbe ein so stetig anwachsender, fest gegliederter, aus der Einheit sich entfaltender ist, daß man schon nach hierdurch erlangter Ein- und Uebersicht sich von selbst ein Urtheil über dasselbe bilden kann. Die Chorgesangschule zerfällt in drei Curse. Der

erste enthält 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt. S. 1 beginnt mit dem Tone:



Aus dieser Einheit heraus entwickelt sich in Folgerichtigkeit, Klarheit und musikalischem Sinne das Ganze. Wir gehen vor bis zur dreißigsten Uebung und sind in einstimmigen Uebungen schrittweise bis zum nächsten C ( ) herab und C herauf gekommen. Texte hierzu sind theils die Sangsilben do, re, mi u. s. w., theils das kindliche Gemüth ansprechende Liedchen. Nr. 31 bahnt in Terzen die Zweistimmigkeit an. Diesen folgen Sexten. Auf Selbstständigkeit der einzelnen Stimme wird durch kleine, theilweise polyphon gehaltene Sätzchen hingearbeitet. Auf den letzten Seiten dieses Cursus finden sich schon nette zweistimmige Lieder. Der Schluß, Nr. 92, Amen (in Es dur) will, der Selbstständigkeit der Stimmen halber, schon gesungen sein. Man ist in den Tonarten bis zu drei Been und drei Kreuzen vorgedrungen. Der Stufengang ist gut; die Uebungen sind nicht langweilig, sondern immer neues Interesse erregend. Der zweite Cursus giebt: 66 mehrstimmige (meistens dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt. Er enthält 45 Seiten. Das chromatische Element tritt hier auf und bereitet die Mollscalen vor. Die verminderten Septen, S. 4, erscheinen uns etwas früh und schwer. S. 7 Nr. 17 „Feldeinwärts flog ein Vögelein" ein allerliebstes dreistimmiges Lied, das sich Freunde erwerben wird. Weiterhin finden wir viel Polyphones und steigen in den Tonarten bis Gis moll, was wol kaum nöthig. Zu Nr. 6: „Auf Matrosen" rc., dürfte der Name des Componisten „Aug. Pohlenz" später hinzugefügt werden. 64—66 drei- und vierstimmige Choräle; was über die Vierstimmigkeit hinausliegt, möchte hier wol von Uebel sein. — Der dritte Cursus enthält 95 Seiten; Nr. 1—55 vierstimmig polyphon gehaltene Sätze ohne Text. S. 42 Nr. 56 erstes Lied mit Text: Frühlingsmorgen (vierstimmig). Nr. 70 gemischten weltlichen Inhaltes. Nr. 71—89 Motetten, Choräle (vierstimmig) vertreten durch: Beethoven, Haydn, Rinck, Bach. — Zu diesen drei Cursen gehört ein Commentar: Die Behandlung des Gesanges in der Schule, der sich namentlich speciell auf den ersten Cursus bezieht. Wir finden hier auf 18 Seiten zahlreiche und treffliche Bemerkungen, die dem Gesanglehrer der Volksschule gewiß von Nutzen sein werden; namentlich resultirt daraus eine weise Benutzung der Zeit (bei den wenigen Singstunden in Volksschulen gewiß von Belang), eine warme Erfassung des Unterrichtsobjectes, ein natürliches Heranziehen des Schülers, eine reiche Erfahrung und ein echt musikalischer Sinn des Herausgebers. — Wir können nur wünschen, daß diese Chorgesangschule (ihr Titel könnte etwas erweiterter gestellt sein) in recht Vieler Hände und Gebrauch komme und erwarten mit Zuversicht den Grund- und Urstoff derselben: „die Uebungen (Liedchen oder dergleichen) nach dem Gehör" als Vorstufe und Unterlage zu dem gesammten Singstoffe beregter Schule. Rb. Schb.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Joh. Schondorf, Op. 7. *Polacca brillante* für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. 1/3 Thlr.

———, Op. 8. *Rêve et Chants lyriques* pour le Piano. Ebendas. Pr. 2/3 Thlr.

———, Op. 9. *Romance* für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 1/3 Thlr.

Es ist jedenfalls ein sehr wohlthuendes Gefühl, unter der Masse von Oberflächlichkeiten und seichter Mache auf dem Musikalienmarkte auf Productionen zu treffen, die ein ernsteres Kunststreben bezeugen und in ihrem äußeren und inneren Gepräge einen respectablen Höhegrad künstlerischer Reife documentiren. Solch wohlthuendes Gefühl überkam uns bei Durchsicht der vorstehend angezeigten Werke von Joh. Schondorf. Doch sind wir weit entfernt, sämmtliche drei Opera ihrem Werthe nach in Eine Rangstufe zu stellen. Sie rangiren in umgekehrter Folge: Op. 7 ist unbestreitbar das bedeutendste unter ihnen, das auch zu den besten Hoffnungen für die Zukunft des Componisten berechtigt. Hieran reiht sich das Theodor Kullak gewidmete Op. 8, vier Piècen enthaltend, die in ihrem charakteristischen Gepräge gleichfalls von dem ernsteren Streben des Künstlers Zeugniß geben. Besonders zugesagt haben uns die Nummern 3, „Dahin", F moll, Largo e con dolore, sanfte Trauer und Resignation athmend, und 4, „Victoria", mit einer leisen Reminiscenz an den Hochzeitsmarsch von Mendelssohn. Die Romanze (Op. 9), der wir nur geringen Werth zusprechen können, scheint uns auch von des Componisten Eigenartigkeit am weitesten seitab zu liegen. Schondorf's bisherige Productionen (mit jungen Opuszahlen an der Stirn) berechtigen zu der Hoffnung, daß er noch manches Gute, aus der Menge hervorragende, ja sogar Vorzügliches leisten werde. Das Zeug dazu und ehrenwerthe Kunstgesinnung besitzt er.

H. A. Wollenhaupt, Op. 52. Musikalische Skizzen für das Pianoforte. Leipzig, C. F Kahnt. Pr. 15 Ngr.

Der Componist nennt seine kleinen, ursprünglich niedlich angelegten Tonbilder mit Recht „Skizzen". Sie sind sämmtlich im 3/4 Tact geschrieben und die Nummern 1, 2 und 4 haben das Gepräge langsamer Walzer, die im Ganzen an Ad. Henselt's weichen Styl erinnern, ein Umstand, der den „Skizzen" von Wollenhaupt nicht zum Nachtheil gereichen wird.

Anthologie classique tirée des Oeuvres de *Bach*, *Scarlatti*, *Händel*, *Mozart* etc. p. le Piano seul. Berlin, Schlesinger.

Von dieser „Mustersammlung classischer Präludien, Fugen rc." sind — wie wir einem dem vorliegenden Hefte („Tempo di ballo" von Scarlatti enthaltend) beigegebenen Verzeichniß entnehmen — circa 17 Piècen aus den Werken der oben genannten Meister erschienen „mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes von F. Liszt, Th. Kullak u. A." Es genüge, Freunde altclassischer Musik auf das Vorhandensein der angezeigten „Mustersammlung" aufmerksam gemacht zu haben.
G. R.

L. Lebert, W. Speidel und L. Stark, Winterspenden, Album für Pianoforte. Stuttgart, Ebner'sche Kunst- und Musikalienhandlung. Pr. compl. 1 Thlr. 20 Ngr.

Julius Reubke, Mazurka für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr.

Im Ganzen ist das Album, der heutigen Salonliteratur gegenüber, zu empfehlen. Von den Beiträgen sind die von W. Speidel hervorzuheben. Sie haben nicht allein Unterhaltungswerth, sondern auch künstlerischen. Besonders ist es Nr. 2 von ihm, „Saltarello capriccioso", welches denen von R. Heller an die Seite zu stellen ist. „Danse Hongroise et La guêpe" von L. Stark zeichnen sich durch Charakter, Erfindung und brillanten Claviersatz aus. Weniger haben uns die Mazurkas von L. Lebert gefallen; sie kommen uns geziert und gesucht vor, obgleich Gefälligkeit ihnen nicht abzusprechen ist. Sämmtliche Nummern sind auch einzeln zu haben. Die Mazurka von Reubke, meist zart und innig gehalten, erscheint uns wie ein liebliches Gebild, dessen Teint so durchsichtig, daß man jede Ader dahinter erkennt. Den Freunden des Verstorbenen muß sie ein liebendes Andenken sein. (Gewidmet ist dieselbe der Familie Ritter.) E. P.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Rob. Schumann, Op. 102. Fünf Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von F. G. Jansen. Cassel, C. Luckhardt. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Op. 113. Mährchenbilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von F. G. Jansen. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

In Bezug auf diese Ausgaben genüge es, zu bemerken, daß F. G. Jansen ein tadelloses Arrangement besorgt, und damit die vierhändige Pianoforteliteratur einen dankenswerthen Zuwachs erfahren hat.
G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

F. X. Chwatal, *Souvenir de l'Opéra.* Collections de Fantaisies, Bouquets de Mélodies et Pièces détachées d'après les Motifs favoris des Opéras anciens et modernes pour Piano. Nr. 5. „Orpheus" von Ritter Gluck. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12 Ngr.

C. F. Ehrlich, Op. 30. *Thème varié* pour le Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Das Potpourri aus „Orpheus“ von F. X. Chwatal macht in seinem wohldurchdachten Arrangement einen sehr günstigen Eindruck. Es ist ein Stück guter, ernster Musik in tadelloser Bearbeitung, das nicht allein eine edlere Unterhaltung gewährt, sondern auch beim Unterrichte mit Vortheil verwendet werden kann. — Dazu scheinen sich auch die „Variationen“ von C. F. Ehrlich zu eignen, die, ohne Prätension auftretend, als eine recht solide Arbeit bezeichnet werden können. Bei der fünften Variation, einem Adagio in Es moll, hat dem Componisten wol der grandiose „Marche funèbre“ der As dur-Sonate von Beethoven in der Ferne vorgeschwebt. Der Schluß des Ganzen hätte wol, anstatt im Sande matter Träumerei zu versiegen, dem Gesammtausdrucke angemessener, kräftig und bestimmt sein können.

M. Jessen, Op. 6. Nr. 1. Trauermarsch für das Pianoforte. Hamburg, Meyer & Brünner. Pr. 1/4 Thlr.

Ein düsteres Stück in F moll, das etwas Bemerkenswerthes nicht darbietet, als daß in den trioähnlichen Mittelsatz der Choral „Wer seinen Gott allein läßt walten“, etwas dürftig umkleidet, verwebt ist, was dem Componisten nicht allzu leicht geworden zu sein scheint.

Gustav Haeser, Op. 4. Albumblätter. Drei Skizzen fürs Piano. Oldenburg, Gerhard Stalling. Pr. 20 Ngr.

Unter diesem bescheidenen Titel veröffentlicht der Componist drei unter Mendelssohn'schem Einflusse entstandene Tonbilder, die er selbst als „Lieder ohne Worte“ bezeichnet. Im Ganzen sind die Stücke recht ansprechend, von hübscher Arbeit und leichter Spielart. Die zweite Nummer „Gondoliera“ mahnt am Stärksten an des Componisten edles Vorbild. Nr. 1 spricht innige, wenn auch nicht tiefe Empfindungen aus in edelgehaltener, cantilenenartiger Melodie, die, durch treffende Begleitung gehoben, sich in die Seele schmeichelt, während die dritte Nummer, vorwiegend heiter, durch naive Lebhaftigkeit anmuthig berührt. Die freundliche Gabe ist dem Bruder des Componisten, dem Professor Heinrich Haeser in Greifswald, gewidmet.

Freiherr Hilarius v. Siegroth, Op. 5. Tyroler Lieder für das Piano. Berlin und Posen, Ed. Bote & Bock. Pr. 15 Ngr.

E. Jonas, Op. 1. *Deux Pensées fugitives* pour le Piano. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 10 Ngr.

Emil Strube, Op. 1. *Chant d'Amour.* Etude de Salon pour Piano. Hannover, Chr. Bachmann. Pr. 10 Ngr.

————, Op. 2. *Lybelle.* Etude caractéristique pour Piano. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Edmund Zumpe, Op. 16. *Sons du Cœur.* Lied ohne Worte für das Pianoforte. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 12 Ngr.

Friedrich Baumfelder, Op. 26. *Deuxième Valse brillante* pour Piano. Ebendas. Pr. 12 Ngr.

Jean Ruckgaber, *Polka-Mazurka* pour le Piano. Kieff, Anton Kocipinski. Pr. 15 Ngr.

————, Op. 64. *Impromptu-Valse* pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Unterhaltungsmusik, die wir mit der Sentenz des weisen Akiba „Alles schon dagewesen“ einführen können. Doch machen sich hinsichtlich des Werthes der einzelnen Compositionen Unterschiede bemerkbar, auf welche hinzudeuten wir nicht verabsäumen. Die „Tyroler Lieder“ von Frh. Hilarius v. Siegroth sind nicht ohne Geschick gemacht, bekunden einen gebildeten Geschmack und genügen mäßigen Ansprüchen an leichte Unterhaltungsmusik. Nr. 2 hat ein zu wenig liedmäßiges Ansehen und zeigt — als „Tyrolerlied“ — ein zu entschieden fremdartiges Gesicht. — E. Jonas erscheint mit „Deux Pensées fugitives“ (was sich auch deutsch sagen läßt) zum erstenmale auf dem Musikalienmarkte. Es kommt selten vor, daß ein Op. 1 schon die nöthigen Grundlagen zu einem entschiedenen Urtheile über den Beruf zum Componiren gewährt. Die vorliegenden Stücke lassen uns über die Productionsfähigkeit des Componisten durchaus noch kein annähernd sicheres Urtheil gewinnen. Es fixirt sich in den „zwei flüchtigen Gedanken“ eine melancholisch-sentimentale Stimmung. Der Ausdruck leidet an gemachter Ueberschwänglichkeit, und die stereotypen Modulationen geben dem Ganzen einen Charakter chablonenmäßiger Monotonie. Die eigene Erfindung ist gering. Das Letztere gilt auch von den beiden Erstlingswerken Emil Strube's. Doch spricht das „Liebeslied“ Op. 1 an durch eine gewisse Frische und Ungesuchtheit des Ausdrucks. Op. 2, „Libelle“ benannt, eine artige Spielerei, die bei fertiger Ausführung einiges Vergnügen gewähren wird. Wenn man in den Compositionen der letztgenannten beiden Autoren, trotz der gerügten Uebelstände, den guten Willen, Gutes zu schaffen, zwischen den Zeilen herauszufühlen meint, so dürfte denselben doch bei künftigen Productionen mehr Ernst und Strenge gegen sich selbst anzurathen sein. Es berührt nicht eben angenehm, wenn Componisten mit gar so leichter Waare ausrücken. Dazu sind auch Edmund Zumpe's „Klänge zum Herzen“ (dem sächs. Staatsminister Herrn Frhn. v. Beust gewidmet) zu zählen, wenn schon zugegeben werden muß, daß das Stück mit dem beliebten Tremolo (durch Fingerwechsel auf einer Taste) nicht unangenehm klingt. Durch die ganz unmotivirte, fast gewaltsame Einschiebung eines walzermäßigen Allegretto vor Beginn des Tremolando erleidet die Composition eine dem Ganzen keineswegs günstige Unterbrechung. Welche Intention den Componisten dabei geleitet haben kann, ist nicht einzusehen. — Friedrich Baumfelder, dessen Arbeiten schon öfters in d. Bl. ausführliche Erwähnung gefunden, scheint eine gewisse Fruchtbarkeit als Saloncomponist entwickeln zu wollen, was bei einem nur mäßigen Productionsfond immer sein Bedenken hat. Der „Walzer“ Op. 26, seinen kleinen Inhalt unter vielen Wiederholungen verbergend, bekundet, wie früher uns zu Händen gekommene Compositionen desselben Verfassers, eine routinirte Feder, die sich im Salon mit gutem Anstande auszudrücken weiß. Im siebenten Tacte des zweiten Theiles und der dreimal wiederkehrenden wortgetreuen Wiederholung ist eine harmonische Härte zugleich als unerlaubte grammatikalische Licenz zu rügen, die sich bei der Dauer eines vollen Tactes auch selbst im flüchtigen Tempo nicht ganz verwischt. Im Uebrigen ist das Stück, Spielern mittlerer Fertigkeit keinerlei Schwierigkeiten darbietend, fließend geschrieben und von ganz angenehmer Wirkung. — Demselben Genre gehören auch die Saloncompositionen von Jean Ruckgaber an. Die „Polka-Mazurka“, im leichten Styl gehalten, gefällig, sonst ohne nationale Eigenthümlichkeit, könnte einen großen Spielerkreis unter den Liebhabern dieser Musik finden, wenn der Herr Verleger für 14 Notenzeilen nicht den unerhörten Preis von 15 Ngr. forderte! Der etwas schwierige „Impromptu-Valse“ Op. 64 macht einen günstigen Gesammteindruck durch fließende, gefällige Melodienbildung, beansprucht auch sonst einiges Interesse durch selbstständige Haltung und modulatorischen Farbenreichthum. Ein flotter Absatz in deutschen Landen steht auch bei diesem Stücke nicht eher in Aussicht, als bis die russischen Silberrubel einen ehrlichen Communicationsweg in deutsche Taschen gefunden haben werden.

Fr. Baumfelder, Op 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I. Pr. 17½ Ngr.

Der Anbau dieses besonderen Zweiges der musikalischen Jugendliteratur hat insonderheit seit Robert Schumann eine Anzahl berufener und unberufener, geschickter und ungeschickter Bearbeiter gefunden. Das künstlerische Schaffen in dieser engumgrenzten Sphäre ist ebenso anmuthig, als schwierig und es dürfte unschwer zu erklären sein, daß in dieser Kunstgattung verhältnißmäßig nur wenig Originelles dargeboten wird. Angesichts der überwuchernden Masse des Nachgeahmten mag hier insbesondere betont werden, daß nur dem poetischen Schaffen sich immer neue Aussichten und unerschöpfliche Fundgruben erschließen. — Auf das angezeigte neueste Werk Fr. Baumfelder's, mit welchem der Componist zum erstenmal auf dem Gebiet der „kleinen Stücke“ erscheint, näher einzugehen, behalten wir uns vor bis zum Erscheinen des ganzen in vier Heften angekündigten Werkes. Das heute vorliegende erste Heft, 10 Stücke enthaltend, bietet in durchaus klarer Form ansprechende, gefällige Musik, die sich durch leichte Ausführbarkeit wenig vorgeschrittenen jugendlichen Spielern in ganz einschmeichelnder Weise empfiehlt. Können wir die „kleinen Stücke“ ihrer Erfindung nach nicht gerade bedeutend nennen, und erinnern sie hier und da sogar an Bekanntes, so enthalten sie doch wiederum so wohlgelungene Züge charakteristischen Ausdrucks, daß wir dem Folgenden mit regem Interesse entgegensehen, und dem talentvollen Componisten recht günstige Erfolge auf diesem neu betretenen Gebiete versprechen können. Als besonders gelungen in letzterer Beziehung sind hervorzuheben: Nr. 6. „Wenn's Sandmännchen kommt“ — Nr. 8. „Volksliedchen“ — Nr. 9. „Was Großmama erzählt“. — Dem gefälligen Inhalte des vorliegenden Werkchens entspricht die sehr nette äußere Ausstattung.

G. R.

Intelligenz-Blatt.

Gesuch.

Ein Orchester- und Solo-Geiger und ein tüchtiger Oboe-Bläser, die durch langjähriges Mitwirken bei der Oper sich eine vollkommene Orchester-Routine verschafft, wünschen bei einer Hofcapelle ein Engagement; gleichzeitig stehen ihnen die besten Empfehlungen der ersten musikalischen Celebritäten Berlins zur Seite.

Nähere Auskunft ertheilt die Redaction d. Bl.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Mittwoch den 3. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann,** Musikdirector **C. Reinecke,** Musikdirector und Organist **Richter,** Dr. **R. Papperitz,** Professor **Moscheles, L. Plaidy, E. F. Wenzel,** Concertmeister **F. David,** Concertmeister **R. Dreyschock, Ch. Davidoff** (Violoncelle), **F. Herrmann, E. Röntgen,** Professor **Götze,** Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in $^{1}/_{4}$jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1860.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

Leipzig, den 7. September 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.

Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Statuten des Allgemeinen deutschen Musikvereins.

Von

F. Brendel.

Vorbemerkung. Der nachfolgende Statutenentwurf soll keineswegs als etwas Fertiges betrachtet werden, weder nach Seite des Inhaltes noch der Form. Er ist bestimmt, den Berathungen der nächsten Tonkünstler-Versammlung als Unterlage zu dienen, und die Beibehaltung der aufgestellten Bestimmungen oder die Verwerfung derselben und Vertauschung mit anderen hängt daher ganz von der Beschlußfassung der Versammlung ab. Was die Form betrifft, so ist jedenfalls bei endgültiger Feststellung auf größere Kürze zu sehen. Hier durfte aus dem Grunde weniger Rücksicht darauf genommen werden, weil es sich zunächst darum handelte, die Gesichtspuncte überhaupt erst darzulegen und mit den leitenden Ideen vertraut zu machen. Ich veröffentliche denselben schon jetzt, damit die bereits unterzeichneten Mitglieder (deren Zahl sich schon auf mehr als 100 beläuft) und Alle, welche sich dafür interessiren und die Versammlung des nächsten Jahres zu besuchen gedenken, Zeit und Gelegenheit zu reiflicher Erwägung haben, und sich zu etwaigen Anträgen und Verbesserungsvorschlägen vorbereiten können. Denn daß diese willkommen sind, versteht sich von selbst. Ich habe Einiges absichtlich unerledigt gelassen, Anderes nur erst angedeutet und nach dem Vorgange einer specielleren Erörterung einer genaueren Feststellung noch überlassen. Auf Erweiterung der nachstehend bezeichneten Vereinszwecke gerichtete Vorschläge namentlich, Anträge, welche eine noch vielseitigere Wirksamkeit derselben im Auge haben, würden dankbar entgegengenommen werden. Ich gebe diesen Entwurf hier in der etwas erweiterten und im Einzelnen veränderten Gestalt, welche ihm zu Theil wurde, nachdem derselbe in seiner ersten Fassung bei den im vorigen Jahre ernannten Commissionsmitgliedern, den HH. Dr. Bach, Musik-Dir. Köhler, Dr. Liszt, Musik-Dir. Schäffer und Musik-Dir. Weitzmann circulirt hatte. Die Bemerkungen derselben wurden von mir aufgenommen, so weit sie mit meiner eigenen Ansicht vereinbar waren, und es ist demnach anzunehmen, daß wenigstens in der Hauptsache, ein Einverständniß zwischen uns hergestellt ist. Ein nochmaliges Circulirenlassen schien mir deßhalb, theils auch aus dem oben angeführten Grunde, daß es sich hier noch nicht um endgültige Feststellung handelt, unnöthig. Was man weiterhin noch zu bemerken hat, kann bei der nächsten Versammlung vorgebracht werden. Ich ersuche aber die Herren Mitglieder der Commission speciell, nun an eine genaue Prüfung zu gehen und die Details noch weiter auszuarbeiten. Zu größerer Bequemlichkeit bei der künftigen Berathung lasse ich gegenwärtig einige hundert Exemplare mehr abziehen, damit dieselben bei der Versammlung vertheilt werden können. Daß ich diesen Statutenentwurf in den Text der Zeitschrift aufgenommen habe, bedarf bei der Wichtigkeit des Gegenstandes wol keiner Rechtfertigung.

I.

Name des Vereins.

Allgemeiner deutscher Musikverein.

II.

Zweck desselben.

Die musikalischen Zustände sind in ein Stadium getreten, wo die Nothwendigkeit, aus dem bisherigen Naturalismus herauszukommen und zu selbstbewußter Organisation fortzuschreiten, immer klarer sich herausstellt. Es ist demnach an der Zeit, daß die deutschen Tonkünstler, die bisher für Bestrebungen im Interesse Anderer häufig in Anspruch genommen wurden und gern bereit waren zu helfen, endlich auch einmal zu ihrem eigenen Vortheil und zum Besten ihrer Kunst zu einem Unternehmen, wie das hier zu begründende ist, mit Beiseitesetzung aller Sonderbestrebungen, sich vereinigen.

Die Zwecke des Vereins sind Pflege der Tonkunst und Förderung der Tonkünstler und zerfallen

A. **in künstlerische**, und B. **in Unterstützungszwecke.**

Der Verein hat darauf hinzuarbeiten, mit vereinigten Kräften die Engherzigkeit einseitiger Ansichten auf dem Gebiet der Kunst zu bekämpfen, einem böswilligen Recensententhum nachdrücklich entgegen zu treten, die Pietät vor den musikalischen Meisterwerken vorübergegangener Epochen der Kunstgeschichte wach zu erhalten, aber auch den genialen Tonschöpfungen lebender Meister gerecht zu werden, einer kunstgerechten Erweiterung der Harmonik und der musikalischen Formenlehre den Weg zu bahnen, und damit das frischere Emporblühen

einer geistig belebten Tonkunst, allen Hindernissen und Anfeindungen zum Trotz, auf jede Weise zu befördern. Es kommt zu diesem Zweck hauptsächlich auf ein einheitliches Wirken an, es handelt sich darum, die zerstreuten Kräfte, die in Folge der Zersplitterung oftmals vergeblich sich abmühten, auf ein bestimmtes Ziel hinzuleiten und zugleich die Thätigkeit derselben durch das Ganze zu stützen und zu tragen, unbeschadet der freien Ueberzeugung des Einzelnen, der dadurch in keiner Weise zu nahe getreten werden soll. Der Verein hat ferner im Praktischen einer solchergestalt regenerirten Tonkunst neue Mittel und Wege zu eröffnen, um das Erstrebte ins Leben einzuführen und zur That werden zu lassen. Er hat endlich Sorge zu tragen für seine Mitglieder, um auch deren äußere Existenz, wo es nöthig, zu festigen, und die unsichere pecuniäre Stellung so vieler Musiker nach Kräften aufzubessern. Nach allen Seiten hin, wo es möglich ist, thätig einzugreifen und zu nützen — auch in hier nicht speciell vorgesehenen Fällen — hat derselbe seine Wirksamkeit zu erstrecken, und wenn demselben hierzu, namentlich im Anfange, nicht alle Mittel zu Gebote stehen, so hat er doch jedenfalls darauf hinzuwirken, daß die Nothwendigkeit eines derartigen Eingreifens mehr und mehr allgemein zum Bewußtsein komme.

Ad A. Künstlerische Zwecke und Bethätigungen.

1) Tonkünstler-Versammlungen an verschiedenen wechselnden Orten, verbunden mit Aufführungen.

Nicht alle weiter unten verzeichneten Zwecke des Vereines können mit einem Male ins Leben treten; die Erweiterung seiner Bestrebungen hängt ab von seinem Gedeihen und den pecuniären Mitteln, welche ihm zu Gebote stehen. Die nächste Aufgabe ist demnach, sich auf einen Hauptzweck zu beschränken. Ein solcher besteht in Veranstaltung von Versammlungen, wie sie die Ueberschrift nennt. Nach den Erfahrungen, welche bereits vorliegen, haben sich dieselben sehr förderlich erwiesen, und es war namentlich der Umstand von Wichtigkeit, daß die Einzelnen eine nachhaltige Anregung, Kräftigung und Belebung in ihrem Wirken und der Art desselben dadurch empfangen haben. So ist die nächste Bestimmung dieser Versammlungen, die Künstler persönlich einander näher zu bringen, aus der Zersplitterung herauszuführen und ein Gesammtbewußtsein zu bilden und zu kräftigen. Vorträge über die Forderungen der Zeit, überhaupt das, was zu erstreben ist, haben dazu wesentlich mitzuwirken. Nach praktischer Seite hin muß es Hauptaufgabe sein, bedeutende, wenig gehörte, insbesondere neue Tonwerke, jedes Mal an dem Ort, wo die Versammlungen stattfinden und der natürlich dem entsprechend gewählt sein muß, zur Aufführung zu bringen, mit unbeschränkter Auswahl, für Orchester, Chor, Pianoforte, Streichinstrumente, jenachdem es die ausführenden Kräfte gestatten. Dabei kann möglicher Weise noch ein Unterschied gemacht werden zwischen öffentlichen Aufführungen, und solchen, die nur für die Mitglieder der Versammlung bestimmt sind, und es wären für die letzteren solche Werke zu wählen, deren öffentliche Vorführung als verfrüht betrachtet werden müßte. Auch solche ältere Werke sind zu berücksichtigen, die selten oder gar nicht mehr zur öffentlichen Aufführung gelangen, und durch ihre Bedeutsamkeit ein allgemeines künstlerisches Interesse besitzen. Der Verein erkennt als Hauptgesichtspunct für die Concertprogramme der Gegenwart, allen Epochen der Kunst, denen ein bleibender Werth eigen ist, eine gleiche Theilnahme entgegen zu bringen. Die Orte selbst werden durch die Versammlungen bestimmt, der Ort der nächsten bei der unmittelbar vorhergehenden, so jedoch, daß wesentlich Rücksicht zu nehmen ist auf die Localverhältnisse und nur unter der Voraussetzung, daß von den betreffenden Orten selbst die Zusage zur Mitwirkung bereits erfolgt ist oder während der Dauer der Versammlung erfolgt.

2) Veranstaltung von Aufführungen durch Vereinsmitglieder an den Orten ihrer Wirksamkeit.

Diese Bestimmung betrifft Unterstützung einzelner Concertaufführungen, wenn dieselben von Wichtigkeit sind, und der Unternehmer voraussichtlich nicht auf die Kosten kommt. In gleicher Weise kann der Verein auch jüngeren Tonkünstlern, die ihre Werke zu Gehör bringen wollen, und allein nicht die Mittel dazu besitzen, entgegenkommen. Es wird ferner damit eine Mitwirkung von Seiten des Vereins bei Errichtung oder zeitgemäßer Organisation von Abonnementconcerten beabsichtigt. Der Verein übernimmt bis zu einem gewissen Grade die Deckung des Deficits, vorausgesetzt, daß das Ganze mit seiner Bewilligung unternommen und das Arrangement seinen Vorschriften entsprechend getroffen wurde. Natürlich muß der Verein dabei eine bestimmte Garantie haben. Eine vorläufige Kostenberechnung muß eingereicht und die höchstmögliche Summe des Deficits angegeben werden. Die in Umlauf gesetzten Subscriptionslisten sind schließlich vorzulegen.

3) Druck neuer Werke.

Der Verein bietet zum Druck neuer bedeutender Tonschöpfungen oder musikwissenschaftlicher Arbeiten, so weit dieselben von Mitgliedern desselben ausgegangen sind, die Hand. Entweder er bestreitet die Druckkosten und bezieht dafür die Einnahme, indem er das Werk einem Verleger in Commission giebt (in diesem Falle erhält der Autor ein Honorar, sobald ein Ueberschuß über den Kostenbetrag entstanden ist), oder er tritt als Privatperson mit einem Verleger in Verbindung und einigt sich über die Bedingungen. Werfen diese ein Honorar ab, so erhält dasselbe der Autor. Im ersteren Falle kann ein bestimmter Verleger Alles übernehmen, im zweiten würden dieselben wechseln. Hierbei sind namentlich größere Werke zu berücksichtigen, deren künstlerischer Werth von Seiten der Verleger nicht a priori abzuwägen ist. Kleinere, gangbaren Fächern angehörende Werke können solche Unterstützung weniger und meist nur in dem Falle beanspruchen, wenn es gilt, einem jungen Talente damit die Bahn zu öffnen. Die Autoren sollen überhaupt durch die Mitwirkung des Vereins eigenen Bemühungen um einen Verleger nicht enthoben werden. Nur wo thatsächlich das Erforderliche geschehen ist und nicht die wünschenswerthen Aussichten vorhanden sind, hat der Verein einzugreifen. Bei allen solchergestalt veröffentlichten Werken wird auf dem Titel die Bemerkung: „Herausgegeben von dem allgem. deutsch. Musikv." nebst einem motivirenden Vorwort beigefügt. Die Titel sind stets, auch bei Instrumentalwerken, in deutscher Sprache abzufassen, ebenso ist regelmäßig und ohne Ausnahme die Jahreszahl des Erscheinens auf dieselben zu setzen. Der Verein hat überhaupt dahin zu wirken, daß jene aus alter Zeit überkommene beklagenswerthe Unsitte französischer Titel mit Weglassung der Jahreszahl des Erscheinens überall und nicht allein bei den von ihm veröffentlichten Werken in Wegfall komme.

4) Unterstützung Einzelner zum Zwecke weiterer Ausbildung.

Nicht junge Leute, die sich erst der Musik widmen wollen, sind zunächst und ohne weitere Erwägung und Rücksicht auf

die musikalischen Verhältnisse, d. h. aufs Gerathewohl zu unterstützen: — höchstens ausnahmsweise bei ganz unzweifelhaft sich documentirendem Talent. Es handelt sich weit weniger darum, immer neue Jünger der Tonkunst zuzuführen, als vielmehr erst den vorhandenen Talenten einen Wirkungskreis zu eröffnen. Durch jenes erste Verfahren überfüllt man nur zu leicht das Fach, und es geschieht, daß junge Leute eine vorschnelle Unterstützung erhalten haben, für die es nachher keine oder nur eine kümmerliche Laufbahn giebt. Auch ist durchaus Nichts damit gewonnen, wenn man solche der ersten besten Musikschule zur Ausbildung im gewöhnlichen Sinne übergiebt; es handelt sich um das Wie der Bildung, und nur wenn dieselbe wirklich den modernen Anforderungen entsprechend vollführt wird, dürfte man sich einen Gewinn versprechen. Junge Künstler zu fördern, die später weiter Nichts vermögen, als das nach dem Vorbild unserer Kunstheroen bereits hundert Mal Gesagte zu wiederholen, ist ein Unglück für die Kunst und die Protection derselben ein großer Irrthum der Zeit. Eine wirksamere Unterstützung dagegen dürfte darin bestehen, daß Gereiftere, Solche, von denen Leistungen bereits vorliegen, in ihrer Laufbahn gefördert werden, dadurch, daß ihnen Gelegenheit zu weiterer Ausbildung geboten wird, sowie ferner durch Engagementsvermittlungen, Empfehlung zu Stellen, Reisestipendien 2c. In gleicher Weise hat der Verein sein Augenmerk auf das praktisch Nothwendige zu richten, und z. B. Sänger und Sängerinnen, die eine gründliche, wirklich ihrem Berufe entsprechende Bildung sich aneignen wollen, durch Unterstützung, wenn erforderlich, zu fördern, ebenso praktische Musiker, sobald sich dieselben den jetzt in Vernachlässigung gekommenen Instrumenten zuwenden wollen. Endlich ist auch für die, welche der wissenschaftlichen Seite der Musik ihre Kräfte zu widmen gedenken, auf ihrer besonders schwierigen Laufbahn ein Entgegenkommen wünschenswerth. In vielen Fällen dürften solche Zahlungen nur als Vorschüsse auf eine bestimmte Zeit zu betrachten sein.

5) Preisaufgaben.

Preisaufgaben für Tonschöpfungen haben sich, wie die Erfahrung lehrt, im Ganzen wenig wirksam erwiesen. Doch sollen dieselben hierdurch keineswegs ausgeschlossen sein, wenn im besonderen Falle ein Resultat erwartet werden darf. Im Allgemeinen ersprießlicher und einen besseren Erfolg versprechend dürften Preisaufgaben über Themata der Musikwissenschaft sein.

Ad B. Unterstützungszwecke.

Im Allgemeinen ist in Bezug auf diese als Hauptgesichtspunct festzustellen, daß nur Mitglieder, und zwar zunächst noch mit Ausschluß ihrer Angehörigen, ein unbedingtes Anrecht auf Unterstützung haben, vorausgesetzt einerseits, daß mit der Prüfung der Verhältnisse Beauftragte wirklich ein solches Gesuch als gerechtfertigt erkennen, andrerseits, daß der Verein bereits diese Seite seiner Thätigkeit als in factische Wirksamkeit getreten bezeichnet hat. Bevor dieselbe solchergestalt ins Leben gerufen ist, sind Gesuche unzulässig. Der späteren definitiven Feststellung dieser Statuten bleibt vorbehalten, die Fälle genauer zu bezeichnen, wo eine Unterstützung beansprucht werden kann. Dahin gehört u. a. auch eine Angabe über die Zeit, welche ein Mitglied dem Vereine angehört und innerhalb deren es ununterbrochen gesteuert haben muß, bevor es unterstützungsfähig wird. Ferner ist über die Gesammthöhe der für Unterstützungszwecke [illegible] gabe des wechselnden Vereinsvermögens eine Norm aufzustellen, so demnach, daß die für diese Zwecke aufzuwendende Summe mit dem Betrage des Vereinsvermögens in entsprechendem Verhältniß steigt und fällt. Es sind Vorschriften zu geben über die Höhe einer einmaligen Unterstützung für einen Einzelnen, und über fortgesetzte in bestimmten Terminen zu gewährende Zahlungen, u. s. w.

III.

Organisation des Vereines.

1) Der Vorstand.

Der Vorstand theilt sich in einen Leipziger und einen combinirten Gesammtvorstand. Die Mitglieder des letzteren befinden sich in beliebiger Weise auch an anderen (auch nichtdeutschen?) Orten. Der Gesammtvorstand besteht aus 24 Personen und wird auf 6 Jahre gewählt, für den Fall, daß die allgemeinen Versammlungen in zweijährigen Fristen erfolgen. (Alle 2 Jahre scheidet $^1/_3$ derselben aus, doch sind dieselben sofort wieder wählbar.) Die Wahl erfolgt jedes Mal bei den Generalversammlungen, und es sind zu diesem Zweck vorher Candidatenlisten aufzustellen. In Leipzig befinden sich der Vorsitzende des Vereins und ein Stellvertreter desselben, der Cassirer, zwei Secretaire (darunter ein juristisch gebildeter), ein Ordner, ein Musikmeister und außerdem noch zwei andere nicht beamtete Vorstandsmitglieder, denen Arbeiten übertragen werden können. Was die weitere specielle Organisation des Vorstandes betrifft, so ist diese die eigene Angelegenheit desselben und es ist zu diesem Zweck eine Vorstandsordnung zu entwerfen. Der Vorstand hat seine Mitglieder mit den einzelnen Functionen zu beauftragen, und die Arbeiten unter dieselben zu vertheilen.

Die Leipziger Section des Vorstandes bildet den eigentlichen Mittelpunct des Vereines. Der Leipziger Vorstand hat die laufenden Geschäfte zu besorgen, den Verkehr mit den übrigen Vorstandsmitgliedern zu vermitteln, und die Casse des Vereins zu führen, alle Eingaben, Gesuche und Zusendungen entgegenzunehmen. Er hat Ort, Zeit, Dauer der Versammlungen zu bestimmen und auszuschreiben, er hat die Leitung bei den Versammlungen, er hat die Werke zu bestimmen, welche aufgeführt werden sollen, selbstverständlich mit Rücksicht auf die localen Mittel und im Einvernehmen mit den am Ort befindlichen Mitgliedern des Vereines. Zu diesem Zweck nimmt derselbe auch Einsendungen neuer Tonschöpfungen von Seite der Vereinsmitglieder entgegen. Besonders mit der Durchsicht beauftragte Vorstandsmitglieder haben des Druckes würdige Manuscripte in Vorschlag zu bringen und der Vorstand hat darüber Beschluß zu fassen. Er hat zu bestimmen über zu stellende Preisaufgaben, sowie die Gewährungen aller Unterstützungen, sei es zu künstlerischen oder Wohlthätigkeitszwecken, von ihm abhängt. Es ist hierbei der von den vorhandenen Geldmitteln abhängige Gesammtbetrag aller im Laufe eines Jahres zulässigen Unterstützungen und die dem Einzelnen zu gewährende höchste Summe statutenmäßig festzustellen. Darüber sowie über alle Vereinsangelegenheiten stattet der Leipziger Vorstand bei den Generalversammlungen Bericht ab.

In besonderen weiterhin näher zu bestimmenden Fällen hat derselbe sich mit dem Gesammtvorstand ins Vernehmen zu setzen und dessen Zustimmung einzuholen. Namentlich ist dieselbe nothwendig bei Gewährung laufender Unterstützungen [illegible] ßerem Belang. (An-

gabe der Summe.) Die Zustimmung des letzteren zu den Beschlüssen der Leipziger Section erfolgt nach einfacher Majorität.

Solchen Vorstandsmitgliedern, welche bei den Versammlungen unbedingt persönlich anwesend sein müssen, ist auf deren Antrag eine Reiseentschädigung von Seiten des Vereins zu bewilligen.

(Sollen die Angelegenheiten des Vereins mit Präcision erledigt werden, so dürfte bald die vollständige Zeit eines Einzelnen für die Geschäftsführung nothwendig sein. Es wird also später Jemand angestellt werden müssen, für den Fall, daß sich nicht wohlhabende Mitglieder des Vereins finden, welche demselben ihre Zeit ohne persönlichen Nachtheil widmen können.)

Anmerk. Ueber die Abgrenzung der Thätigkeit des Leipziger und des combinirten Gesammtvorstandes sind noch genauere Bestimmungen aufzustellen. Hier sollte nur das gegenseitige Verhältniß im Allgemeinen bezeichnet werden.

2) Berechtigung zur Mitgliedschaft.

Berechtigt zur Mitgliedschaft sind alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen im weitesten Sinne, musikalische Schriftsteller, Musikalienhändler, Instrumentenmacher, überhaupt musikalisch gebildete und für musikalische Zwecke wirkende Personen, gleichviel ob von Profession oder nicht, daher auch Vorsteher von Concertanstalten, Theaterdirectoren, Herausgeber von Zeitschriften, für den Fall, daß in den Blättern derselben der Musik eine Stelle eingeräumt ist, sowie endlich durch Tonkünstler in Vorschlag gebrachte und empfohlene Musikfreunde. Außerdem sind Ehrenmitglieder zu ernennen und Musikfreunde, die geneigt sind, den Verein zu unterstützen, als inactive beitragende Mitglieder aufzunehmen.

Die bereits bei der Versammlung im Jahre 1859 unterzeichneten Mitglieder sind Stifter der Gesellschaft. Sind die Statuten bei der nächsten Generalversammlung festgestellt und nebst den Namen der Stifter und der bei dieser Gelegenheit beigetretenen Mitglieder gedruckt worden, so werden alle Tonkünstler und -Künstlerinnen zum Beitritt aufgefordert und außerdem Anmeldungen von Solchen angenommen, an die keine Einladungen gelangen konnten, weil uns die Namen oder Adressen derselben unbekannt waren. Nach Verlauf eines halben Jahres erfolgt der Abschluß, und später Hinzutretende haben dann ein Eintrittsgeld von 1 Thaler zu entrichten. Ueber die spätere Aufnahme von Mitgliedern entscheidet der Leipziger Vorstand nach Stimmenmehrheit.

3) Rechte und Pflichten der Mitglieder.

Jedes Mitglied erhält ein gedrucktes Diplom und eine Mitgliedskarte. Die letztere dient zugleich gewissermaßen als Reisepaß und Empfehlungsschreiben an Gleichgesinnte durch die ganze musikalische Welt.

Die Mitglieder haben das Recht, vor allen Anderen Berücksichtigung ihrer eigenen Werke bei den Aufführungen zu verlangen, sowie sie überhaupt neue Werke bei den officiellen Vereinsconcerten in Vorschlag bringen können, ohne daß jedoch damit eine unbedingte Verpflichtung des Vorstandes zur Annahme hiermit ausgesprochen ist. Alle haben bei Concerten und Versammlungen des Vereins unentgeltlichen Zutritt, erhalten die Drucksachen gratis, oder, wenn Gratisausgaben in einzelnen Fällen vom Vorstand nicht beschlossen würde, mit . . . Procent, wenn sie dieselben kaufen wollen. Hat der Vorstand Gelegenheit zu Besetzung von Stellen, so sind die Mitglieder vor allen Ande[ren] gestattet ist, Personen zu empfehlen und auf Förderung der Vereinszwecke gerichtete Anträge beim Leipziger Vorstand, auch außerhalb der Versammlungen, zu stellen. Im Fall ungerechter Angriffe gegen Mitglieder übernimmt der Verein die Vertheidigung derselben. Die Bibliothek des Vereins steht ihrer Benutzung offen, sowol zu Privatzwecken als auch bei Veranstaltung von Aufführungen. Endlich dürfen die Mitglieder in den weiter oben bezeichneten Fällen die pecuniäre Unterstützung des Vereins in Anspruch nehmen. Alle zwei Jahre erhalten dieselben nach Berichterstattung bei den Generalversammlungen einen gedruckten Bericht über das künstlerische Wirken und den Cassenbestand des Vereins, dem zugleich ein Verzeichniß der neuhinzugetretenen Mitglieder beigegeben wird.

Dagegen verpflichten sich die Mitglieder, die Vereinszwecke, so wie überall, so insbesondere an ihrem Wohnorte zu unterstützen, darauf hinzuarbeiten, daß dieselben herangedeihen und populär werden, überhaupt aber das musikalische Leben rege erhalten oder kräftiger belebt und organisirt wird. Sie haben darauf hinzuarbeiten, daß Musik im Sinne und Geiste des Vereins betrieben wird, die musikalische Bildung zu befördern, in den Kreisen ihrer Wirksamkeit herrschende musikalische Vorurtheile zu zerstreuen und auf die Aufführung bedeutender Tonschöpfungen hinzuarbeiten, ohne durch Einseitigkeit und subjective Voreingenommenheit beschränkte Ausschließung, gute Bücher und Musikalien zu empfehlen, in Localblättern darauf aufmerksam zu machen, sowie sie auch literarisch und schriftstellerisch ihre Kunst überall, wo es nothwendig ist, vertreten müssen. Alle Mitglieder haben zugleich die pecuniäre Lage des Vereins nach Kräften zu fördern und folglich darauf hinzuarbeiten, daß demselben (in der nachstehend unter dieser Rubrik bezeichneten Weise) Einnahmen zu Theil werden. Gegenseitig verpflichten sich dieselben, einander bei vorkommenden Gelegenheiten, auf Reisen und in ähnlichen Fällen, zu fördern und zur Erreichung künstlerischer Absichten behülflich zu sein. Jedes Mitglied macht sich auf sechs Jahre verbindlich. Ausgeschlossen kann ein Mitglied werden, wenn dasselbe nach erfolgter zweimaliger Erinnerung zwei Jahre hindurch seine Beiträge schuldig bleibt, oder in Fällen, wo der sociale Anstand dies gebietet.

4) Einnahmen und Ausgaben.

Der jährliche Beitrag eines jeden Mitgliedes wird auf 2 Thaler festgestellt und es ist dieser Betrag frankirt oder durch den Buchhandel einzusenden. Erweitert sich die Wirksamkeit des Vereins, treten die Mitglieder in den Genuß mannigfacher künstlerischer und materieller Vortheile, so kann dieser Betrag, jedoch nur mit Genehmigung einer Generalversammlung, noch um . . . . . erhöht werden. Weitere Beschaffung pecuniärer Mittel kann erfolgen und wird erbeten durch Aufführungen zum Besten der Vereinscasse, durch Lotterien, Zuwendung des Ertrags einzelner Verlagswerke von Seiten der Verleger, durch eine nach den Verhältnissen der verschiedenen Orte zu bestimmende und der Gesellschaft zufließende Summe für jede Gefälligkeits- und Wohlthätigkeitsmitwirkung eines Mitgliedes bei musikalischen Aufführungen, durch etwaige Ueberschüsse der Concerteinnahmen bei den Versammlungen, durch Schenkung von werthvollen Manuscripten, deren Veröffentlichung der Vorstand für zweckmäßig erachtet, Abgabe von 1% jeder Nettoconcerteinnahme der Mitglieder, sowie durch freiwillige einzelne Gaben und Geschenke und laufende Beiträge inactiver Mitglieder. Endlich bildet auch das Eintrittsgeld später hinzutretender Mitglieder eine von den Einnahmen

Was die Ausgaben betrifft, so stehen in erster Linie die Kosten für die Versammlungen und Aufführungen. Diese sind zunächst zu decken, und wenn die Mittel noch nicht weiter reichen, ist von allem Uebrigen zur Zeit noch abzusehen. Es wird bekannt gemacht, wenn der Fonds der Gesellschaft soweit angewachsen ist, daß nach und nach auch ihre weiteren Zwecke zur Verwirklichung gelangen können.

5) Die Generalversammlungen.

In Vereinsangelegenheiten sind bei denselben nur die Mitglieder, und solche, welche sich bei dieser Gelegenheit zur Mitgliedschaft anmelden, stimmberechtigt. Bei allgemeinen den Verein nicht berührenden Verhandlungen treten dann auch alle übrigen Anwesenden in dieselben Rechte ein. Zu einer beschlußfähigen Generalversammlung müssen ..... Mitglieder anwesend sein, und die einfache Majorität ist dann entscheidend.

6) Zeitabschnitt der Versammlungen.

Die Versammlungen finden alle zwei Jahre statt, und die Kosten werden, den vorstehend gegebenen Bestimmungen zufolge, aus Vereinsmitteln bestritten. Finden sich Städte und Corporationen, welche die Versammlungen bei sich zu sehen wünschen, und die betreffenden Kosten tragen wollen, so können dieselben alle Jahre erfolgen.

7) Verbindung mit anderen Vereinen.

Andere Vereine, deren Tendenz den Bestrebungen des allgem. deutsch. Musikvereins entspricht, sowie sonstige musikalische Corporationen sind unter später näher zu bestimmenden Modalitäten zum Beitritt aufzufordern.

8) Errichtung von Zweigvereinen.

Es sind Tonkünstler-Vereine an den einzelnen Orten zu gründen als Zweigvereine des großen Gesammtvereins. Die specielle Gestaltung derselben erfolgt auf Grund dieser allgemeinen Bestimmungen, jedoch mit besonderen Statuten und unter getrennter Verwaltung. Hieraus ergiebt sich, daß die Mitgliedschaft an dem einen Vereine nicht zugleich die Mitgliedschaft an dem anderen zur Folge hat.

9) Die Bibliothek des Vereins.

Eine Bibliothek des Vereins wird gegründet, theils durch die eigenen Verlagswerke desselben, theils durch Einsendung von Seiten der Autoren und Verleger, weiter durch Schenkungen, sowie endlich durch Ankauf. Alle Mitglieder insbesondere werden um Einsendung ihrer Werke gebeten. Die Bibliothek steht der Benutzung der Mitglieder, wie bereits weiter oben bemerkt wurde, offen, und es findet auch zwischen den einzelnen Vereinen eine gegenseitige Ueberlassung und ein leihweiser Austausch von Werken zum Zwecke von Aufführungen statt.

10) Organ des Vereins.

Um kostspielige Copialien und Portoausgaben der Vereinscasse zu ersparen, erfolgen alle das Interesse des Vereins betreffenden Bekanntmachungen in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik." Dieselbe ist Organ des Vereins und hat darum zugleich Vorschläge, welche zur weiteren Ausbildung desselben und zur Erreichung des vorgesteckten Zieles gemacht werden, sowie Nachrichten über die Wirksamkeit der Mitglieder und das Gedeihen des Unternehmens an den verschiedenen Orten aufzunehmen.

11) Abänderung der Statuten.

Eine Revision der Statuten findet nach der Feststellung derselben bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung, unter Hinblick auf die gemachten Erfahrungen, nach Verlauf der ersten 6 Jahre statt. Der Vorstand hat alles darauf Bezügliche von Mitgliedern oder ihm selbst Ausgehende auszuarbeiten, und der Generalversammlung des sechsten Jahres zur Begutachtung und Beschlußfassung vorzulegen.

12) Zeit der Begründung des Vereins.

Der Verein tritt mit der Generalversammlung des Jahres 1861 ins Leben, und es ist dabei zu bestimmen, wie weit sich zunächst die Wirksamkeit desselben erstrecken soll. Möglicher Weise könnte auch sein Entstehen zurückdatirt werden bis zur Zeit seiner ersten Begründung im Jahre 1859.

Schlußbemerkungen.

Ein juristisch gebildetes Mitglied übernimmt nach erfolgter Feststellung dieser Statuten die schließliche Redaction derselben.

Sobald der Verein ins Leben getreten, ist es die nächste Aufgabe aller Mitglieder, dies und die Zwecke seiner Wirksamkeit in engeren und in weiteren Kreisen thunlichst bekannt zu machen, zum Beitritt aufzufordern und für Beschaffung pecuniärer Mittel Sorge zu tragen.

Aus Königsberg.

(Schluß.)

In einem Puncte ist das recitirende Schauspiel weit günstiger gestellt, als die Oper: in dem Wortverständnisse. Das Lesen im Textbuche während der Opern-Aufführung trübt den Eindruck des künstlerischen Erlebnisses wesentlich! und wann will und kann der Sänger den Text immer klar aussprechen!? aber selbst wenn er dies thut, so sind an sehr vielen Stellen die Instrumente im Wege, denn die starke Instrumentation scheint doch (zum Schaden der Componisten, der Ausführenden und des Publicums) nicht aus den Partituren weichen zu wollen; — aber gesetzt auch, die Stimme und das gesungene Wort würden immer verstanden, so spinnt sich sehr oft die Phrase so langsam ab, daß man keineswegs immer den Vers im Sinne zusammen hält. Um ein Gesangswerk ganz zu genießen, muß man es der Dichtung nach so gut wie zueigen in sich haben; dies bewahrheitete sich bei Gelegenheit einer hiesigen Ausführung der Ballade von Dräseke, „Helge's Treue", durch den Opernsänger Hrn. Bartsch, der enthusiasmirt für das Stück war: die Erzählung wurde nicht verstanden (Texte waren nicht gedruckt worden, weil zu einem bestimmten wohlthätigen Zwecke gespart werden mußte) und so verpuffte das colossale und interessante Werk; der Sänger aber sprach die Worte möglichst klar aus, nur vermochte der Sinn nicht immer sich im Begriffsvermögen des Zuhörers verdichtend faßlich zusammenzuhalten: die Erzählung blieb lückenhaft.

Schließlich sei noch erwähnt, daß im Juli hier das vierte Preußische Sängerfest mit vielem Beifall stattgefunden hat; das Programm enthielt aber meist nur Unterhaltungsmusik; Mendelssohn's „An die Künstler", im Grunde aber nur C. Reinecke's doppelchöriger canonischer orchestrirter „Schlachtgesang" nach Klopstock's Gedicht, bot eine „künstlerische" Nummer, die, wie man mir (dem zu jener Zeit am Ostseestrande Weilenden) sagte, auch das „Volk" angesprochen hat — das Volk, das oft

mehr berücksichtigt wird, als es solches verlangt und das bei guter Ausführung recht wohl das höhere Schöne versteht.

Von sonstigen Concerten ist mir Vieles entfallen; augenblicklich erinnere ich mich an eines der Clotilde Köttlitz, in welchem sie durch ihre Gesangsschülerinnen, mit Hinzuziehung männlicher Stimmen, verschiedene vortrefflich geübte Stücke mit Anerkennung ausführte. — Hr. Louis Schubert gab ein Concert mit seinem gut geleiteten Männerchore des hiesigen Handwerkervereines, das zahlreich besucht war und dem Concertgeber wie dem Chore Ehre machte. Das Concert wurde mit Orchester ausgeführt und bot ein reiches und gutes Programm. — In einer musikalisch-declamatorischen Matinée, der nämlichen, in welcher „Helge's Treue“ gesungen wurde, spielte Frl. Fr. Giere einige glänzende Clavierpiècen mit verdientem Beifall. Unter den Claviervirtuosinnen der neueren Zeit nimmt Frl. Giere einen achtungswerthen Rang ein; sie hat in ihrem Spiel durch Kräftigkeit, Sicherheit und tüchtige Technik etwas Männliches, das beim Zuhörer keinerlei Aengstlichkeit um den Erfolg (wie man denn bei Damenproductionen öfters solche peinliche Gefühle hat) aufkommen läßt. Was aber die künstlerische Gesinnung, Vielseitigkeit und Thatkräftigkeit betrifft, so sind, mit unserer Königsberger Pianistin verglichen, ganze Dutzende von bekannten Pianisten schwache Frauenzimmer. Denn: wer von diesen Herren, die, nach ihren imposanten Bärten zu urtheilen, die Weisheit und Courage selber sind, tritt wol so offen und furchtlos mit seiner Meinung, durch Programme mit Bach, Hummel, Weber, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt documentirt, hervor, wie die genannte und außer ihr noch andere Damen!? Ich habe es oft genug erlebt, daß die Herren Clavierspieler zu Hause mit vieler Passion Bach, Schumann und Liszt üben, aber sie auf ihre Programme zu setzen, „getrauen sie sich nicht“ — viel bequemer ist eine hundert Mal gespielte und von jedem Zuhörer auswendig gekannte Beethoven'sche Sonate, die sie gleichwol vor 30 Jahren, als Beethoven noch ein Wagniß war, sicherlich ungespielt gelassen haben würden. — Da ich einmal auf das Thema der Krankheit „Programmen-Feigheit“ gekommen bin, will ich noch ein Wort über die unberühmten Namen sprechen, die man so schwer auf die Programme bekommt. Es giebt nur eine feststehende Reihe großer und kleinerer „berühmter“ Namen, welchen das Programmprivilegium von den Concertgebern verliehen worden ist, aber einen unbekannten mit einem guten wirkungsvollen Werke dazu zu setzen, wie schwere Concertgeberwehen kostet das! Niemand ist so ungeschickt im Annexiren, wie die Majorität unserer Programmenmacher. Die Aengstlichkeit um das liebe Ich, das bei jeder Pièce entweder im Glorienscheine des Erfolges oder doch wenigstens in dem Abglanze eines unsterblichen Namens strahlen will, diese Aengstlichkeit hauptsächlich ist die Mutter der Programmenfeigheit, von der ja auch die Dirigenten und ganze Concertvorstände angesteckt sind. Man wolle doch bedenken: daß z. B. der Vortrag einer guten künstlerisch wirkenden unbekannten Pièce verdienstvoller ist, als das Spielen der Beethoven'schen Cis moll-Sonate oder dessen erste Symphonie. Gerade die bekanntesten Stücke müssen am seltensten — dann aber auch ganz ungewöhnlich schön — dem Publicum öffentlich vorgeführt werden. Daß die rühmlichsten Ausnahmen zu erwähnen sind und daß sich diese namentlich unter den Freunden der neueren Musik finden (denn diese haben vorzugsweise den Muth der Ueberzeugung, der auch für noch nicht heilig gesprochene Componisten in die Schranken treten läßt), brauche ich nicht besonders zu erwähnen; die betreffenden Namen solcher unbefangenen Künstler und Concertvorstände werden aber den Lesern wol beifallen, indem sie mir in der Hauptsache, leider! Recht geben müssen.

Schließlich seien noch die fast täglich stattfindenden Concerte unserer ehemaligen Theatercapelle unter Hünerfürst und Wegener, wie auch die der Orchester unter Ruckenschuh, Sekat und anderer eifrigen Orchester-Dirigenten erwähnt, welche (im Winter in Sälen, im Sommer in Gärten) unser Publicum durch ihre beliebten Vorträge anziehen.

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Aphorismen.

Die „Blätter für literarische Unterhaltung“ beschäftigten sich vor einiger Zeit mit dem Worte „Schriftsteller“ und der Nachweisung, wie unpassend dasselbe gewählt sei. Auch auf musikalischem Gebiet wäre es wünschenswerth, wenn manche Bezeichnungen mehr und mehr in Wegfall kämen und dafür andere bereits vorhandene und hin und wieder gebrauchte in Anwendung gebracht würden, nicht eines, sobald es sich um technische Ausdrücke handelt, übel angebrachten sprachlichen Purismus wegen, sondern weil in der That die Worte dem Begriff der Sache gar nicht mehr entsprechen. Dahin gehören zunächst die Bezeichnungen „Composition, Componist, Componiren“. Die musikalische Thätigkeit ist eben mehr, als ein bloßes Zusammenstellen. Nicht einmal das aus alter Zeit überkommene Wort „Tonsetzer“ entspricht jetzt noch dem Wesen des Gegenstandes. Man wähle demnach statt „Componist und Composition“ die Worte „Tondichter, Tondichtung, Tonschöpfung“, und für das Hauptwort „das Componiren“ vielleicht die Bezeichnung „das musikalische Kunstschaffen.“ Nur das Zeitwort „componiren“ macht Schwierigkeiten und es bietet sich zunächst dafür uns kein anderer Ersatz dar, als bei Instrumentalwerken „in Tönen dichten“, bei Gesangwerken vielleicht „musikalisch nachschaffen.“ — An die Stelle des Wortes „Musiker“ wurde von uns schon längst der Name „Tonkünstler“ gesetzt. Wie unpassend die Bezeichnung „Conservatorium“ gewählt ist, wurde schon vor Jahren einmal in d. Bl. zur Sprache gebracht. Man sage ganz einfach „Musikschule“, oder auch „Akademie der Tonkunst.“ Mißlich steht es zunächst auch, wie es scheint, mit den Worten „Sonate, Symphonie.“ Doch kann man sich die Beibehaltung derselben, unserer Ansicht nach, ruhig gefallen lassen, da ihre etymologische Bedeutung so nichtssagend ist, daß jeder beliebige Begriff damit verknüpft werden kann. Ein Anderes ist es mit Bezeichnungen, die wirklich Etwas sagen, aber dem, was man damit ausdrücken will, nicht entsprechen, wie in den oben angeführten Beispielen. Man darf natürlich solche Dinge nicht auf die Spitze stellen, und keine Consequenzmacherei treiben. Wo sich aber ungesucht und mit Leichtigkeit das Bessere darbietet, dürfte es immerhin vortheilhaft sein, sich allmälig daran zu gewöhnen.

Correspondenz.

Wien. Das Burgtheater feierte den 28. August durch die Aufführung des Goethe'schen „Faust“; an demselben Tage sollte im Volksgarten zur Feier von Goethe's Geburtstag Liszt's symphonische Dichtung „Tasso“ unter Leitung des Capell-M. Joseph Strauß zur Aufführung kommen. Ungünstigen Wetters halber wurde diese musikalische Goethefeier auf Freitag den 31. August verschoben. Außer

der Tasso-Symphonie brachte Hr. Capell-M. Strauß auch zum erstenmale Schumann's Ouverture zu „Julius Cäsar“, und Fragmente aus Richard Wagner's „Tristan und Isolde“, und zwar aus dem ersten Acte (Scene II und III), ferner aus dem zweiten Acte eine Stelle aus der großen Liebesscene, und endlich den Schluß der ganzen Oper, wo König Marke, aufgeklärt über den großen Irrthum, von der Unschuld der Liebenden überzeugt, die inzwischen entseelt Dahingesunkenen segnet. So hätten wir denn wieder einiges Neue gehört. Wir wollen uns heute nicht in eine ausführliche Besprechung dieser hier zum erstenmal aufgeführten Tonstücke einlassen, sondern die Thatsache einfach berichten. Die Cäsar-Ouverture wie die Tasso-Symphonie fanden einen mäßigen Beifall und die Fragmente aus „Tristan“ wurden zur Wiederholung verlangt, welchem Wunsche Hr. Capell-M. Strauß auch entsprochen. — Durch ein von dem Referenten verfaßtes Programm war dem Verständnisse des Publicums in Bezug auf die Tasso-Symphonie und die Fragmente aus „Tristan“ zu Hülfe zu kommen gesucht. Die Aufführung war jedenfalls eine genügende zu nennen, wenn man bedenkt, aus welchen musikalischen Elementen oft solch ein Gartenconcertorchester zusammengesetzt ist; abgesehen aber von der Aufführung gebührt Hrn. Capell-M. Strauß schon darum unsere Anerkennung, weil er Einer von Denen ist, die mit den erhöhten Ansprüchen und Forderungen der Neuzeit vorwärts gehen, trotz mancher Hindernisse, die sich einem solchen Streben in den Weg stellen. — Der Wiener namentlich will, wenn er zu Strauß geht, unterhalten sein. Strauß weiß dies sehr wohl, und es wird darum auch immer, nebst schon bekannten und in Aller Ohren hangengebliebenen Ouverturen, die Tanzmusik den größten Theil seines Repertoires ausfüllen; allein er schließt sich nicht einseitig ab, sondern ist redlich bemüht, dem Geiste der neuerwachten Zeit Rechnung zu tragen. So haben wir bei Strauß oft Gelegenheit, Werke kennen zu lernen, die ohne ihn in Wien wenigstens noch lange auf sich warten ließen. Strauß brachte vor ungefähr dritthalb Jahren (als Liszt zur Aufführung der Graner Messe hereinkam) den „Mazeppa“; er brachte schon Manches von Berlioz; er brachte die Tannhäuser-Ouverture, Introduction zu „Lohengrin“, Fragmente aus diesen beiden Werken, ebenso Fragmente aus dem „Rienzi“ (die Märsche) und „Holländer“ lange bevor im Kärnthnerthor von einer dieser Opern die Rede war, und wir halten uns nach diesen Thatsachen einerseits berechtigt, andrerseits verpflichtet, Hrn. Capell-M. Strauß zu den Vertretern und Vorkämpfern für die „neudeutsche Schule“ in Wien zu zählen. Eduard Kulke.

Weimar. Das hiesige Hoftheater wurde an Goethe's Geburtstag mit „Faust“ (Musik von Eberwein) eröffnet. Die Einnahme war zum Besten des Goethe-Denkmals in Berlin bestimmt. Am 2. September wurde die Oper mit Wagner's „Tannhäuser“ eröffnet. Hr. Meffert, bisher am Stadttheater zu Mainz, sang die Titelrolle als erstes Debut. Derselbe ist an die Stelle des nach Meiningen abgegangenen Hrn. Caspari für die hiesige Bühne als Heldentenor engagirt. Als Opern-Novitäten werden zunächst Chelard's „Macbeth“ und sodann Wagner's „Rienzi“ erwartet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Wiesbaden gastirten C. Formes und Niemann.

Frau Csillagh ist in New York auf sechs Monate engagirt worden; sie erhält für jeden Monat 10,000 Frcs.

Christ. Fink in Eßlingen hat zu seinen bisherigen Stellungen als Musikdirector an der Hauptkirche und am königl. Seminar vor Kurzem auch noch die musikalische Direction des dortigen „Liederkranzes“ übernommen.

Der Bassist Dalle Aste hat seine Stellung am Hoftheater zu Darmstadt heimlich verlassen, um in Holland, wie die „Didaskalia“ meldet, einen höheren Gehalt zu beziehen.

Musikfeste, Aufführungen. Zur Goethe-Feier in Berlin wurde im Wallner'schen Theater, als Einleitung zum „Clavigo“ (mit Dawison als Carlos) der Goethe-Marsch von Franz Liszt, in einer neuen Bearbeitung für Militair-Orchester, von Musik-Dir. Wieprecht aufgeführt. Dieser schöne Festmarsch fand so lebhaften Beifall, daß er am Schluß der Vorstellung wiederholt werden mußte.

Ebenfalls zur Feier von Goethe's Geburtstag und gleichzeitig zur Einweihung des Wintertheaters fand am 29. August im Victoriatheater daselbst eine Aufführung der „Laune des Verliebten“, außerdem vom Liszt'schen Goethemarsche, Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, und der Verklärung aus Schumann's Faustmusik (in einer scenischen Darstellung des fünften Actes vom zweiten Theil) statt.

In Glauchau hat am 23. August unter Leitung des trefflichen dortigen Capell-M. Schmidt, unter Mitwirkung der Concertsängerin Frau Sophie Förster und der Hofopernsänger HH. Borchers und Eichberger in Dresden, sowie eines starken Sängerzuzuges von Zwickau und anderen benachbarten Orten eine gelungene Aufführung der „Schöpfung“ vor einem zahlreichen Publicum stattgefunden

Das Männergesangfest in Kaiserslautern ist am 25. und 26. August bei günstiger Witterung auf die fröhlichste Weise verlaufen. Beim Sängerwettstreit, an dem sich 36 Vereine aus der Pfalz mit 903 Sängern betheiligten, haben die Speyerer am Besten gefallen, doch sollen auch die Gesammtvorträge lobenswerth gewesen sein.

Die Berliner Singakademie wird zur Feier des Todestages Fr. Ed. Wilsing's dessen 16stimmigen Psalm „De Profundis“ unter Grell's Leitung zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Musik-Dir. Eckert in Wien schreibt an einer Oper: „Der Prinz von Oranien.“ Von Miska Hauser, dem reisenden Virtuosen, steht eine Operette: „Der blinde Leiermann“ zu erwarten. Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt“ ist bereits bis Stockholm gedrungen und wird auch in Leipzig einstudirt. Der Componist hat übrigens neueren Nachrichten zufolge seine Pariser Bouffes nicht aufgegeben; die Saison ist vielmehr kürzlich mit einem neuen Stück: „Le Testament d'un Sganarelle“ von Erlanger wieder eröffnet worden. — In Hamburg ist Wagner's „Tannhäuser“ neu einstudirt gegeben worden; wie die „Jahreszeiten“ berichten, in einer Weise freilich, daß Wagner, hätte er dieser Aufführung beigewohnt, „in einer Nacht graue Haare bekommen haben würde.“

Auszeichnungen, Beförderungen. Franz Liszt ist vom Kaiser der Franzosen am Napoleonstag (15. August) zum Officier der Ehrenlegion ernannt worden.

Personalnachrichten. Henri Wieniawski hat sich in Paris mit Frl. Isabella Bessie Hampton, der Nichte Osborne's, vermählt.

Der Tenorist Rauscher in Stuttgart ist pensionirt, er bleibt jedoch Vorstand der Theatergesangsschule.

Todesfälle. In Tübingen ist Dr. Franz Silcher, der bekanntlich vor einiger Zeit in den Ruhestand versetzte und bereits hier und da Todtgesagte, nun wirklich am 26. August gestorben.

Vermischtes.

Wir theilen im Folgenden die Disposition der von Adolph Ibach Söhne in Barmen neu erbauten Orgel mit, welche dem nunmehr seiner Vollendung entgegensehenden großen Concertsaal der „Concordia“ daselbst zur Zierde gereichen wird: Hauptwerk: Principal 16, Quintatön 16, Principal 8, Flaut major 8, Rohrflöte 8, Violdigamba 8, Nassard $5^1/_3$, Octav 4, Hohlflaut 4, Cornett 5fach 4, Quint $2^2/_3$, Mixtur 4fach 2, Octav 2, Trompete 8. Zweites Werk: Principal 8, Bordun 16, Fugara 8, Gemshorn 8, Gedackt 8, Octav 4, Salcional 4, Rohrflöte 4, Sexquialter 2fach $2^2/_3$, Flautino 2, Fagott und Oboe 8. Drittes Werk: Salcional 8, Lieblichgedackt 8, Flaut angelica 8, Spitzflöte 8, Violini 4, Flût octaviante 4, Vox humana 8, Cormorne 8. Pedal: Principal 16, Violonbaß 16, Subbaß 16, Octav 8, Jubal 8, Gedackt 8, Quint $5^1/_3$, Octav 4, Posaune 16, Trompete 8, Clairon 4. Nebenzüge: Sperrventil zum Hauptwerk, do. zum zweiten Werk, do. zum dritten Werk, do. zum Pedal, Crescendo zum dritten Werk, Coppel zum Haupt- und zweiten Werk, do. zum zweiten und dritten Werk, Pedalcoppel zum Hauptwerk.

Bei der großen Seltenheit echter Stainer'scher Geigen wird es denen, die eine solche zu besitzen wünschen, interessant sein zu erfahren, daß der herzogl. Ratibor'sche Kammerregistrator Muff, zu Schloß Corvey bei Höxter, geneigt ist, eine aus dem Nachlaß seines Großvaters herrührende Stainer'sche Geige zu verkaufen. Inwendig ist ein Zettel aufgeklebt, worauf gedruckt steht: Jacobus Stainer, in Apsam probe Oenipontum, 1677. Die zwei 7 sind mit Dinte hinzugefügt. — Absam ist der Geburts- und Wohnort Stainer's und liegt in der Nähe von Hall in Tyrol; weil aber letzteres minder bekannt war, so setzte Stainer dafür: „prope (gedruckt steht probe) Oenipontum“ (d. h. „nahe bei Innsbruck“). Auf directe Anfragen wird der jetzige Besitzer gern bereit sein, nähere Auskunft zu ertheilen. H. v. F.

In Warschau wird am 1. October das Conservatorium für Musik — bekanntlich unter Direction von A. v. Kontski — eröffnet werden.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 14. September 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde."

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

Nach langem Harren wird uns endlich die große Freude, wieder ein Kind der Wagner'schen Muse begrüßen zu können. Der Meister kündigte zwar am Schlusse der „Mittheilung an seine Freunde" als nächste Gabe den vier Abende in Anspruch nehmenden „Nibelungenring" an, und alle seine Freunde, die unterdessen zu einer großen, schwer zu zählenden, aber eng mit einander verbundenen Familie angewachsen, gaben sich auch im Voraus den größten Erwartungen und Hoffnungen hin — fühlten sie doch mit Bestimmtheit, daß dem „Lohengrin" nur das Erhabenste, das Größte folgen könnte — und mochten auch jene freudigen Erwartungen zuweilen dadurch etwas getrübt worden sein, daß „die Freunde" ihre Wünsche vielleicht in geraumer Zeit erst in Erfüllung gehend annehmen durften, so wurde ihr geduldiges Harren eben durch das Vertrauen auf den Meister, der sein Wort über alle Begriffe reichlich lösen würde, minder schmerzlich gemacht (und wie er es löste, wissen alle Die, denen Gelegenheit ward, im Voraus Kenntniß von dem ersten Nibelungenabend, dem „Rheingold", zu nehmen!) — — da überraschte sie Wagner plötzlich mit einem neuen, dem uns jetzt vorliegenden Meisterwerke und reicht ihrem (und hoffentlich Allen!) nach künstlerischem Genusse verlangenden Gemüthe reiche Nahrung, neue Befriedigung in Hülle und Fülle.

„Tristan und Isolde", ein Werk tiefinnerlichsten Charakters, sichtlich mit unwiderstehlicher Nothwendigkeit geboren, wird, entsprechend aufgeführt, sich im Fluge aller Herzen bemächtigen. Einer baldigen Aufführung sehen wir mit Zuversicht entgegen; möchten sich dann Alle in entsprechender Haltung diesem neuen Altar der Kunst nahen: mit dem Bewußtsein, daß ein neues Werk des aus so langen, harten Kämpfen siegreich hervorgegangenen Richard Wagner vor die Oeffentlichkeit tritt; mit dem Bewußtsein, daß nicht ein erfahrungsloser Anfänger, sondern ein Meister ersten Ranges uns mit seiner reichen Gabe beschenken will.

Dem Erscheinen der Partitur ging schon geraume Zeit die Herausgabe des Textbuches vorher. Wir glauben demnach den Inhalt desselben als hinreichend bekannt annehmen zu dürfen, um jetzt noch näher darauf eingehen zu müssen, und hoffen, daß Jeder, der empfinden gelernt, sich gewiß selbst sein Urtheil darüber gebildet hat. Auch sind wir veranlaßt gewesen, unsere musikalische Analyse nach dem Gang der Handlung, also im Zusammenhange vorzunehmen, wobei ein häufiges Anführen der betreffenden Textstellen ganz unerläßlich nöthig geworden, so daß also selbst dem minder Eingeweihten dadurch immerhin ein Anhaltepunct geboten ist. Außerdem verweisen wir die geehrten Leser auf eine Besprechung des Tristantextes in dem soeben erschienenen Septemberheft der „Anregungen."

Wir wenden uns nun zuerst dem gesanglichen Theile des Werkes übersichtlich zu, und gewahren eine ideale Behandlung der Singstimme, wie sie weder in früheren Opern geahnt, noch in den vorhergehenden bekannten Wagner'schen Schöpfungen erreicht worden. Beim Betrachten des Textbuches mußte schon die den beiden Hauptfiguren der Handlung überkommene ungewohnt große Masse Text auffallen, und würde vielleicht im Voraus schon unserem praktischen Sinn über derartige Dinge wie Unausführbarkeit 2c. 2c. Sorge eingeflößt haben, wenn nicht eine auf das Bewußtsein der großen Meisterschaft des Autors basirte innere Stimme uns „Vertrauen!" zugerufen und die tröstliche Zusicherung gegeben hätte, daß Wagner auch hier wieder seine ihm angeborene „Ei des Columbus-Eigenschaft" bewähren würde. Und wie hat sie sich bewährt! Das, was einem „Operncomponisten" nie zu componiren hätte einfallen können, einem „Sänger" nie abgeschlossene Einzelmusikstücke mit den dabei unvermeidlichen, aber gern gesehenen und beliebten häufigen Schlußcadenzen entgegenbringen konnten, — prangt nun in dem natürlichsten, anmuthigsten und duftigsten Sprach- (oder Rede-) melodischen*) Gewande, in natürlich richtiger Declamation, in sprechendster Wahrheit und wahrlich! auch in wunderbarster Schönheit.

Die Gesangspartien sind folgendermaßen vertheilt:
Sopran: Isolde. Brangäne.
Tenor: Tristan. Melot. Junger Seemann. Hirt.
Bariton: Kurwenal. Steuermann.

*) Wir verweisen an dieser Stelle auf die Arbeiten Louis Köhler's: „Die Melodie der Sprache" und Franz Brendel's Aufsatz im ersten Heft des ersten Jahrganges der „Anregungen" unter gleichem Titel.

Baß: Marke.
Männerchor: erster u. zweiter Tenor, erster u. zweiter Baß.

Wie schon aus dem Text ersichtlich, ist die Verwendung des „Chors" sehr sparsam. Singend kommt er nur einigemal im ersten Aufzuge als „Chor des Schiffsvolkes" vor. Die Chorcorporation wird also diesmal ihres in fast allen früheren Opern consequent anerzogenen Hauptprädicats „neugierig" entsagen müssen: das unberufene Sicheinmischen und Mitreden in diese Herzensangelegenheit ist ihr vom Dichter versagt worden. Man darf jedoch mit Bestimmtheit annehmen, daß sich unser Theaterchor über diese erlittene Verkürzung bald zu trösten wissen wird. Noch bestimmter aber sagen wir, daß sich die ausführenden Künstler der beiden Hauptpartien Tristan und Isolde über die durch jene Verkürzung des Chorpartes nun auf ihrer Seite nöthig gewordene Ausdehnung und Vergrößerung bald wenigstens ebenfalls „zu trösten" wissen werden. Beim Empfangen ihrer betreffenden Partien werden sie anfänglich etwas staunen; eine Seite wird ihnen wie die andere vorkommen, der untergeschriebene Baß auch zu keiner weiteren momentanen Klarheit verhelfen können, der viele Text ꝛc. — alles dies ist aber bei Lichte besehen nicht so gefährlich. Wir berührten vorhin das in diesem Werke herrschende Princip der „Melodie der Rede", und knüpfen nun daran eine an dieser Stelle sich ganz von selbst ergebende praktische Methode zur Erleichterung des Einstudirens, die sehr leicht anzuwenden ist, und allen bei Einstudirung des schwierigen Werkes Betheiligten sicherlich zum Vortheil gereichen wird. Das mit der Ausführung betraute Sängerpersonal möge sich zuerst bemühen, den Text aus der ausgeschriebenen Partie geläufig laut vorzulesen (für sich), namentlich sich aber dabei bestreben, möglichst richtig und ideal zu declamiren, was, wenn das Heben und Sinkenlassen ihrer Rede sich nach den Hebungen und Senkungen der dabei verzeichneten Gesangsstimme richtet, sehr leicht zu erreichen ist. Berücksichtigt dann der Künstler noch mehr und mehr (so viel als dies bei der Rede möglich ist) den Rhythmus derselben, sucht er ihn seiner schon guten Declamation genau einzuverleiben, so unterliegt es keinem Zweifel, daß es ihm dann in den Clavierproben nicht schwer fallen wird, seinem ja schon fertig mitgebrachten Skelett der Partie bei hinzutretender Harmonie auch Körper zu verleihen (im Gesang), ihm Leben und „Geist" einzuhauchen. Die Annehmbarkeit dieses Verfahrens liegt auf der Hand. Auch bietet es den großen Vorzug, daß die Sänger ihre hohe künstlerische Aufgabe, die sie lösen sollen (und die möglichst vollkommen zu lösen ihre künstlerische Verpflichtung ist!) stets klar vor Augen haben und dadurch leichter und sicherer das Ziel erreichen werden; daß sie in den Proben ausschließlich ihre Aufmerksamkeit auf den musikalischen Theil richten können, da ihnen alles Uebrige ja bereits völlig klar ist; daß sie dann den Vortrag schneller und richtiger treffen müssen, ihre Stimme mehr schonen können, überhaupt in den Proben schon genießen, und die Arbeit ihnen zur Lust wird. Eben weil die Art und Weise der Composition dieses Werkes grundverschieden von der früherer Opern ist, ist Nichts natürlicher, als daß man nun auch die Proben behufs der Einstudirung etwas anders als früher halten muß. Fanden wir oben die Behandlung der Singstimme etwas neu, mit der anderer Opern unvergleichlich, so haben wir dasselbe von der des Orchesters zuzugestehen. In der ganzen Partitur herrscht eine riesenhafte Gelenkigkeit, ein im wahrsten Sinne großartig polyphoner Styl, den man in den Partituren der früheren Operncomponisten zu suchen sich vergeblich bemühen wird. Eine bedeutende thematische Arbeit webt an allen Enden und bildet einen feinen Kitt, der, aus der großen Einheitsidee entstanden, alle Einzeltheile des weiten Baues mit unsichtbarer Macht zu einem Ganzen verbindet. Und es erstrecken sich diese seltenen Vorzüge nicht etwa blos auf das Quartett, sondern auch auf alle übrigen Instrumente, so daß selbstverständlich für das in anderen Opern so bequem und lieb gewordene Füllstimmenwesen in dieser Partitur kein Raum übrig bleiben konnte: Jede einzelne Stimme geht für sich in selbstständigster und gemessenster Freiheit. Die Besetzung des Orchesters fand außer dem im dritten Aufzuge vorgeschlagenen Naturinstrumente, dem Alphorn, diesmal keine wesentliche Erweiterung. Nur ist vorbehalten: Die Streichinstrumente sollen „vorzüglich gut und stark" besetzt sein. Die Holzblasinstrumente bestehen aus: 3 Flöten, von denen die dritte mit der kleinen Flöte abzuwechseln hat, 2 Hoboen, 1 Englisch Horn, 2 Clarinetten, 1 Baßclarinette und 2 Fagotten. Die Blechinstrumente aus: 4 Ventilhörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen und 1 Baßtuba. Von Schlaginstrumenten finden sich blos: 1 Paar Pauken (eine dritte ist der Umstimmung wegen in Bereitschaft zu halten), 1 Triangel und 1 Paar Becken, und ein Saiteninstrument: die Harfe. Außerdem kommen auf dem Theater vor: Am Schlusse des ersten Aufzuges: 3 Trompeten und 3 Posaunen; am Anfang des zweiten: 6 Hörner (die nach Möglichkeit noch verstärkt werden sollen), deren Besetzung, wenigstens die der drei ersten, tüchtige Hornisten verlangt; und im dritten: 1 Englisch Horn, welches der Künstler im Orchester zum Theil übernehmen wird.

Die Herstellung der Scenerie wird mit keinen besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Nach Erwähnung des Nothwendigsten können wir unseren einleitenden Bericht hiermit abschließen und nun zur musikalischen Analyse der Partitur übergehen.

Wendelin Weißheimer.

Lieder und Gesänge mit Pianoforte.

Für eine Singstimme.

Julius Lammers, Op. 8. Fünf Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 20 Ngr.

Gustav Eggers, Op. 6. Noch sechs plattdeutsche Lieder aus dem „Quickborn" von Klaus Groth. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. 20 Ngr.

Franz Wüllner, Op. 5. Sechs Lieder. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

———, Op. 8. Sechs Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy Fr. Bodenstedt's. Ebendas. Pr. 27½ Ngr.

Gottfried Weiß, Op. 15. Fünf Lieder. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 16. „Der alte Soldat." Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

Wilhelm Langhans, Op. 2. Vier Lieder. Düsseldorf, Wilh. Bayrhoffer. Pr. 15 Ngr.

R. Stöckhardt, Op 1. Liederkranz. Zwei Hefte à 15 Ngr. Leipzig, Gustav Heinze.

Alexis Holländer, Op. 1. Sechs Lieder. Leipzig, Gustav Heinze. Pr. 22½ Ngr.

Carl Reiß, Op. 5. Drei Lieder. Cassel, Carl Luckhardt. Pr. 17½ Ngr.

Wenn es die erquickendste Aufgabe des Kritikers genannt werden darf, das ursprünglich und original Hervorragende in

glänzenden Charakteristiken ans Licht zu stellen, so muß die vorstehende Reihe von Gesängen das Amt des Beurtheilers zu einem weniger erfreulichen gestalten. Mit nur einzelnen Ausnahmen bewegen sich sämmtliche Nummern in jener simplen, unterschiedslosen, gefühlsseligen Sphäre, die in den Zeiten mangelnder großer Erfindungskraft zum Tummelplatz aller kleinen Geister wird. Was ist in solchen Fällen zu sagen? Das Gewöhnliche tadeln, heißt nur zu oft unnütz Aerger bereiten, das Gefällige, Anmuthende aber Geistlose loben und somit Hand in Hand gehen mit den Wünschen der großen Menge, heißt auf der anderen Seite den Forderungen ästhetischer Gewissenhaftigkeit Gewalt anthun, die Begriffe verwirren, die Standpuncte verrücken. Und doch dürfen wir überzeugt sein, daß jeder dieser Autoren sein Bestes gegeben, daß keiner auch nur entfernt daran gedacht hat, auf Kosten künstlerischer Wahrheit nur sich selbst zu dienen; in all den genannten Productionen findet sich Tüchtigkeit der Arbeit, eine gewisse Gesundheit der Erfindung, ein nobler Ausdruck, meistens auch eine treffliche Auswahl der poetischen Grundlagen. Nur das Eine fehlt, was die goldene Mittelmäßigkeit von den Werken genialer Naturen unterscheidet: jenes Gefühl innerster Nothwendigkeit des Entstandenen, jene Ueberzeugung, daß noch so viel Schlacken, noch so augenscheinliche Unfertigkeit in der Gestaltung eine spätere überragende Wirksamkeit der Tondichter nicht verhindern könne — es fehlt die höchste Stufe der Erfindung, welche nicht nur den edelsten Erwartungen von Heute gerecht, sondern auch zur Vorsorgerin für kommende Zeiten, zur Seherin in die Wünsche und Bedürfnisse der nächsten Geschlechter wird.

Man glaube nicht, daß zu irgend einer Zeit irgend eine Kunstgattung bei absolut höchsten Zielen angelangt sei, man werfe nicht ein, daß schon mit den Meistergesängen der verflossenen Epoche ein Halt auf dieser Bahn geboten sei. Im Gegentheil, wir möchten gerade jetzt zu verdoppeltem Streben mahnen, dringender noch auf diejenigen Puncte hinweisen, die augenscheinlich auch bei den besten unserer Liedercomponisten noch nicht bis zum Austrage gediehen sind, und welche erst bei den Vertretern der neuesten Zeit, bei Franz, F. Liszt, Dräseke, Bülow, Lassen u. A., in ganzer Klarheit hervorleuchten: wir meinen die höchste Bestimmtheit des Ausdrucks, die charakteristische Ausarbeitung aller Einzelheiten bei strengster Wahrung einer Gesammtstimmung, damit im Verein die möglichste Präcision in der Behandlung des Textes, die Gleichstellung von Dichtung und Musik, daß keine Kunst den Forderungen und Mitteln der anderen Abbruch thue, keine sich auf Kosten der anderen breitmache. Hier ist das Feld für ausgedehntes Wirken, hier der Ort, wo die vorgeschrittene allgemeine Bildung der neueren Musiker noch eine Welt neuer Bestrebungen ausfüllen, realisiren kann, dies aber auch die Grenze, wo sich die große geistige Begabung und das handwerksmäßige Arbeiten scheiden und wo die Kritik vor allen Dingen gegen die Meinung zu protestiren hat, ihre Anerkennung des in kleinen Grenzen Gelungenen gelte gleich mit der freudigen Begeisterung vor den Großthaten der kühn und erfolgreich weiter drängenden Geister. Zwischen dem billigen Lobe und jenem Rausche des Entzückens, das die Stimme der nüchternen Kritik verstummen macht, liegt eine Kluft, welche nur die wahrhaft geniale Kraft, nur die höchste Begabung auszufüllen im Stande ist. Im vorliegenden Falle wird durchweg nur ein billiges Lob am Platze sein.

J. Lammers bestätigt durch sein Op. 8 das Urtheil, welches wir in der erst[...] vorhergehenden Werke auszusprechen uns veranlaßt sahen; dieselbe Melodienfülle, dieselbe liebenswürdige ungezwungene Ausdrucksweise, derselbe Mangel eigentlicher Gedankenhoheit, wie sie sich in Op. 1—7 finden, sind ebenso in dem vorliegenden Hefte mit einer Menge kleiner feinfühliger Züge begleitet, ohne daß wir nach diesem kurzen Zwischenraum im Bildungsgange des jungen Componisten einen inneren Fortgang constatiren könnten. Am ansprechendsten wirkt Lammers in dem Bereiche des edel-Volksthümlichen, darum ziehen wir auch in dem angeführten Hefte die vierte Nummer: „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft" in seiner einfach-rührenden Weise allem Uebrigen vor. Weniger können wir uns mit den beiden ersten Liedern: „Neues Leben" und „Widmung" befreunden, sie tragen den Stempel des Chablonenhaften, der inhaltlosen Phrase allzu deutlich; ebenso anspruchslos aber von ächterem Schwunge sind: „Nur einmal strahl' aus deinen Blicken" und „Ich kanns nicht fassen." Das ganze Heft hinterläßt uns den Eindruck, als ob der Componist sich zu behaglich in dem Bereiche des Altgewohnten und durch die Gewohnheit fälschlich geheiligt Geglaubten bewege; die Nothwendigkeit kräftigen Emporraffens tritt nahe, zugleich aber auch die Ueberzeugung, daß die gefühlsselige, weiche Stimmung des Componisten in jenen Regionen wurzelt, die sich vor der gleichzeitigen kritischen Thätigkeit neuerer Meister scheu zurückzuziehen liebt. Mögen die folgenden Productionen des unstreitig phantasiebegabten Componisten unsere Befürchtung Lügen strafen!

Eine beachtenswerthe Specialität vertritt Gust. Eggers in seinen Liedern aus „Quickborn." Voll naiv-jovialer Laune, wie die plattdeutschen Dichtungen Klaus Groth's selber, stimmen sie ganz vortrefflich in melodischer Gestaltung und Begleitung zu den jedesmaligen Worten. Auf kunstvollen Satz können sie keinen Anspruch machen, ihre Weisen sind vielmehr äußerst schlicht; aber das gerade macht uns diese Gesänge recht lieb, sie füllen wenigstens ihren Platz aus, sie erfüllen ihre Aufgabe. Der stille Frieden in „Se lengt", die beschauliche, behagliche Stimmung in „De Mael", der lustige Rhythmus, die komische Beweglichkeit im „Wackelpopp", die echt volksthümliche Weise des „June Fremdn", der ruhige Erzählerton im „Dörp in Snee" und die überaus originelle Betonungsweise in „De Fischer" geben sämmtlich bei aller Einfachheit überaus gefällige Stimmungsbilder. Sie werden freilich, wie Groth's Dichtungen, dem eigentlichen Volke, dessen Leben und Fühlen sie repräsentiren, fremd bleiben, dem gebildeten Freunde des schmucklosen Naturlebens aber eine dankenswerthe Anregung bieten.

Was jetzt noch folgt, werden wir kaum im Stande sein, des Einzelnen jedesmal mit besonderem Urtheile zu begleiten. Die Erfindung fast durchweg mittelmäßig, die Declamation nicht selten gezwungen, ja selbst unbeholfen, fast nirgends eine Erhebung über den althergebrachten Schlendrian, nirgends die Spur einer Nachwirkung großer Muster, das Streben nach feinerer Ausarbeitung einzelner Partien oder nach kühnen Fortschritten, allenthalben dagegen eine Masse jener landläufigen melodischen Wendungen, die man als den Köder für Dilettanten gewöhnlichen Schlages bezeichnen möchte. Am meisten erhebt sich Gottfried Weiß über die nichtssagende Phrase, er zeigt in den fünf Liedern Op. 15 wenigstens die Anfänge charakteristischer Zeichnung, dagegen findet sich in den beiden Wüllner'schen Heften bei nicht geringer Phantasie und öfters herzlicher Empfindung doch kaum eine Nummer, bei der von einer vollkommenen Uebereinstimmung zwischen Dichtung [...] n die Rede sein könnte,

viel weniger noch von eingehender Betonung der charakteristisch bezeichnenden Stellen. Am meisten genügen im ersten Hefte: „Ich fuhr über Meer“, dann das zweite zart empfundene Lied: „Bräutlein meiner Seele“ und das schmerzlich-innige: „Zu Boden sinkt von meinen Tagen“, im zweiten Hefte ragt nur das fließend-gefällige: „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“ durch lebendig empfundene Stimmung hervor. — Unter den Liedern von Gottfried Weiß heben wir das tief empfundene: „Die grauen Nebel steigen“ und das leidenschaftlich bewegte: „O wüßt' ich doch den Weg zurück“ hervor; auch in den übrigen Liedern weht eine wohlthuende innere Wärme. „Der alte Soldat“ von demselben Componisten trägt dagegen ein ziemlich altbackenes Gepräge, ist übrigens für weitere Kreise ein dankbares Gesangstück (für Baß-Bariton). — Frisch und keck, munter und von straffem Gepräge ist in den Liedern von Wilhelm Langhans namentlich die erste Nummer: „Einladung“ von Kaufmann; auch das folgende „Mädchenlied“ (von demselben Dichter) zeichnet sich durch eine gesunde, naturwüchsige Haltung, das „Spanische Lied“ durch einen liebenswürdigen Humor, die letzte Nummer: „Gleich und gleich“ dagegen höchstens durch die äußerste Bescheidenheit der Erfindung aus. Der Componist hat augenscheinlich nur einen kleinen Vorrath von Farben, aber diese wenigen sind dafür von wohlthuender Frische. Von R. Stöckhardt's Gesängen wollen uns wenige uneingeschränkt gefallen; die meisten leiden bei einiger Steifheit der Melodieführung zugleich an Geschmacklosigkeiten in der Declamation und einem gewissen Schwulst in der Begleitung; eigentlich bemerkenswerth ist wol nur die Geibel'sche „Lorelei“ im zweiten Heft. — Unter den sechs Liedern von Alexis Holländer entwickelt das „Heidenröslein“ Züge von Innigkeit, auch das „Mailied“ von Goethe zeichnet sich durch Naivetät und Wahrheit der Stimmung aus, alles Uebrige ist trivial oder gezwungen. — Einen fast durchgängig wenig erfreulichen Eindruck endlich gewähren die Reiß'schen Lieder. „Der gefangene Sänger“ von Schenkendorf trägt seinen Walzertact, seine Staccatos wie eine Travestie auf den Text zur Schau; „O stille dies Verlangen“ ist von präciserem Ausdruck, aber ohne Erfindung; nur das letzte: „Auf der Wacht“ verbindet mit ansprechender Melodie die nothwendige Ungezwungenheit der Begleitung. P. L.

Nekrolog.

Friedrich Silcher, † 26. August.

Am 26. August starb in Tübingen ein Mann, dessen Wirken viele Decennien hindurch nicht nur für unsere Hochschule und für sein engeres Vaterland ein überaus segensreiches war, sondern dessen Name auch in allen Gauen Deutschlands mit Achtung und Liebe genannt wird — Fr. Silcher. Eben hatte er mit der Herausgabe des zwölften Heftes seiner Volkslieder den Cyclus dieser Sammlung geschlossen, kaum war er von seiner anstrengenden Stellung als akademischer Musikdirector zurückgetreten, als er für immer ruhen sollte. Schon durch sein eifriges Sammeln unserer Volkslieder hat er sich bedeutende Verdienste um den vierstimmigen Männergesang in Deutschland erworben. Noch mehr aber — wol keinem Componisten seit einem halben Jahrhundert war es vergönnt, so den Volkston zu treffen, so mit seinen einfachen tiefempfundenen Weisen — um mit Carrière zu sprechen — „die Herzensgeschichte“ seines Volke

dem anspruchslosen, schlichten, sanften, fast kindlichen Silcher. Von vielen seiner Lieder weiß das Publicum kaum mehr, daß sie von Silcher sind, man hält sie eben für Volkslieder von Anfang an. Eben diese Fortdauer seiner Lieder aber ohne seinen Namen ist das glänzendste Zeugniß für die Innerlichkeit, für den tiefen Gehalt derselben. Ich brauche seine Volkslieder nicht aufzuzählen, sie sind zu bekannt — ja hätte er auch nur seine „Loreley“ geschrieben, sie allein schon würde ihm ein bleibendes Andenken bei dem ganzen singenden Deutschland sichern. Nur möchte ich hier noch seine weniger verbreiteten, aber tiefpoetischen, einfachgroßen Hohenstaufenlieder („Der alte Barbarossa“) und seine Gesänge aus der Fritjofssage erwähnen. Er war ein Meister im Lied und wurde dies hauptsächlich, weil er dieses sein eigenthümliches Talent erkannte, all seine Kraft und sein Streben concentrirte, um nur auf diesem Felde zu arbeiten.

In seinen musikalischen Ansichten war er nicht gegen das Neue, wie viele alte Meister, zum Voraus eingenommen. Er prüfte Alles ohne Vorurtheil und führte so die studentische Liedertafel vor einigen Jahren mit einem Chor von R. Wagner bei einem schwäbischen Liederfest zu Kampf und Sieg.

An Ostern dieses Jahres trat er wegen angegriffener Gesundheit von seinem Amte ab. Nach einem erfolglosen Aufenthalte in Wildbad endete sein Leben in Tübingen, dem Schauplatze seiner vieljährigen, schönen Thätigkeit. Er wurde mit den studentischen Feierlichkeiten zu Grabe geleitet und unter dem Gesange der Liedertafel, die er geschaffen und 31 Jahre lang dirigirt hatte, ins Grab gesenkt. Der milde, heitere Mann, der sich eine ungetrübte Frische und Jugendlichkeit bis ins Greisenalter — er war geboren im Jahr 1789 — bewahrt hatte, wird Allen, die das Glück hatten ihn persönlich zu kennen, unvergeßlich bleiben. C. W.

Aus New York.

Ende August 1860.

Ich schrieb in meiner letzten Correspondenz, daß bei den Bestrebungen hiesiger Kunstjünger der größte Fehler der Mangel an System sei. Damit will ich nicht einem gewissen Schematismus, einer Zopfigkeit im Fortschritte das Wort reden; ich glaube vielmehr, daß man bei Propaganda in der Musik rein realistisch nach Maßgabe der Verhältnisse wirken muß, unter denen man lebt; indessen lassen sich gewisse nothwendige Erfordernisse zur Erreichung des Zweckes nicht vermeiden. Das eine Haupterforderniß für Amerika ist eine richtige Progression in dem Vorführen classischer Werke; man muß die Leute nach und nach an die Musik gewöhnen, welche auf etwas Anderem als dem banausischen Geklingel nichtssagender Melodienfolgen basirt ist, und ein solches Werk erfordert Zeit und Energie. Der Amerikaner ist ein eigenthümlicher Mensch. Wie die Nation trotz ihrer ungeheuren Fortschritte im Gebiete der Mechanik und der spekulirenden Benutzung der Naturkräfte in vielen Beziehungen noch in den Kinderschuhen steckt, so ist sie in Bezug auf Musik zwar bildungsfähig, aber einseitig, keiner Reflexion fähig, und nicht im Stande, ohne Anstrengung mehr aufzufassen als eine gewöhnliche Melodie. Ueber die Gründe möchte ich hier zu weit mich ergehen, weshalb ich diesen für Völkerpsychologie sehr interessanten Punct vorläufig mir aufspare. Fortschritt im Gebiete der Musik ist

borene Sohn des Fleißes

als hier. Der professionelle Handwerker findet hier einen goldenen Boden, der Fachmensch, der die Kunst für eine milchende Kuh ansieht, hat allein Früchte in materiellem Sinne zu hoffen, und die geschäftige Lebensweise läßt ihn kaum zum Aufathmen, viel weniger zum Wirken im Sinne des Fortschritts kommen. Deshalb wird es den Leuten, welchen es mit unverrückbarer Beharrlichkeit zur Lebensaufgabe geworden ist, vorwärts zu streben, zu danken sein, wenn sie mit Aufopferung arbeiten, jedoch will ich hoffen, daß es künftighin mit einer größeren Heranziehung des Publicums geschieht, als bisher, und daß dem Publicum nicht zuviel auf einmal vorgesetzt wird, daß ferner bei dem Unterrichte mehr auf die Werke bedeutender neuerer Meister Rücksicht genommen, und in der musikalischen Theorie dem Einschnüren des Geistes ein Ende gemacht werde.

Nur ein kleiner, freilich aber ein desto enthusiastischerer Theil des Publicums folgte in der letzten Soirée mit der ungetheiltesten und fast religiösen Aufmerksamkeit den Soiréen der HH. Thomas und Mason, an denen sich Mosenthal (zweite Geige), Matzka (Viola) und Bergmann (Violoncell) betheiligten. Um Ihnen eine Idee von dem Programme zu geben, will ich folgende in jenen Quartettsoiréen aufgeführten Piècen erwähnen: Quartett in G dur, Op. 161, von Schubert (zum ersten Male in Amerika), Chaconne von Bach, Trio Op. 63 von Schumann, Quartett in A dur, Op. 41, desselben Componisten, welches sich des lebhaftesten Erfolges erfreute, die Berlioz'sche Romanze, Quartett in As, Op. 132, von Beethoven und Quartett in C dur, Op. 29, desselben Componisten. Außerdem waren Mozart und Beethoven noch durch andere Compositionen vertreten. Im nächsten Winter dürfen wir Concerte erwarten, welche ausschließlich Orchestersachen der neueren Richtung, z. B. Liszt's „Ideale" oder „Festklänge", enthalten sollen. Diese Aufführungen werden von unberechenbarem Werthe sein, denn hier ist unter den Deutschen, deren lebendiger, reger Sinn die Reform im Gebiete der Musik unterstützt, ein lebhafter Geschmack für die Musik Wagner's und Liszt's. „Tannhäuser" und „Lohengrin" sind so populär, daß es fast kein deutsches Concert geben kann, bei welchem nicht Piècen aus jenen Opern aufgeführt werden, und mit einer ganz erstaunlichen Genauigkeit hat jeder kunstliebende Deutsche die ganzen Opern, selbst in ihren am schwersten zu behaltenden Tonfolgen, im Kopfe. Das ist gewiß mehr, als Sie in Deutschland von den Deutschen sagen können. Die Deutschen in Amerika finden ihre Beziehungen zu einander als Landsleute, ihre eigentlichsten Nationalvereine in dem deutschen Gesang und der deutschen Musik, im Gegensatz zu der italienischen Epidemie, und es ist ihnen somit zur Nothwendigkeit geworden, diese deutsche Musik zu pflegen. Carl Anschütz hat verhältnißmäßig Wenig für die neuere Richtung gethan, dagegen Treffliches in Vorführung älterer Werke, z. B. der neunten Symphonie u. s. w., geleistet. Bergmann kennen Sie, und wissen, daß er sich sehr um den Fortschritt verdient gemacht hat; da man jedoch von seinem Fortgehen spricht, so dürfte die Aufgabe des Weiterarbeitens auf Thomas fallen, der noch jung, bei gründlichster und gediegenster musikalischer Bildung eine nicht zu ermüdende Thätigkeit besitzt und dabei ein trefflicher Virtuose auf der Geige ist. Er ist bei der Musik aufgewachsen und hat neben seinem Talente dadurch die ausgebildetste Routine erhalten. Ich verspreche deshalb allen sich für unsere Bestrebungen interessirenden Freunden, daß in der nächsten Saison Bedeutendes geleistet werden wird.

Man spricht davon, daß Tausig hierherkommen soll, ich halte dies jedoch nur für ein Gerücht. Unterlassen kann ich nicht zu bemerken, daß die Herkunft eines der bedeutendsten Dirigenten, welcher, wenn auch nur für kurze Zeit, hier als Apostel zu den amerikanischen Musikheiden sich begeben wird, den hiesigen Künstlern sowol eine bedeutende Erleichterung verschaffen, als auch selbst in jeder Beziehung sich belohnt finden würde. Wenn z. B. Bülow, dessen Name hier einer der populärsten in Amerika ist, seinen längst gehegten Plan einer Reise hierher ausführen wollte, so würde er eine seinem Verdienste gleiche enorme Aufnahme finden. Was andere kleine Nachrichten betrifft, so möchte ich Ihnen mittheilen, daß Sobolewski in Milwaukee, wie zu erwarten stand, von der dort herrschenden Luft genug bekommen hat, und sich hinwegbegeben wird. Balatka, der dort musikalisch den Scepter schwingt, ist gänzlich verschlossen gegen die Bestrebungen der Neuzeit, für welche jedoch ein mit Geist und Gewandtheit redigirtes Blatt „Der Atlas" kämpft. Tamberlick wird hier erwartet und am Ostermontage zum erstenmale zeigen, was er auf der Walze hat. Die Opernsaison beginnt am dritten September und soll die Hälfte der übergroßen Truppe stets auf Reisen sein. Diese Musikcaravanen haben die vollständigste Aehnlichkeit mit Unternehmungen von Kunstreitern und sind begreiflicherweise ohne allen Werth. Wenn Formes wirklich kommt, was sehr zweifelhaft ist, so wird die deutsche Oper cultivirt werden. Die Hauptanziehung wird Frau Fabbri bilden, welche jetzt die Norma, Lucrezia, Valentine, Alice zu ihrem Repertoir hinzugefügt hat. Nach Beendigung ihres italienischen und französischen Repertoirs wird sie wahrscheinlich als Elisabeth im „Tannhäuser" auftreten, welche Partie sie schon in Deutschland gesungen hat; eine meisterhaftere Interpretation, als die Künstlerin hier geben kann, wird kaum gewünscht werden können.

E. R.

Wiener Briefe.

Concertbericht.

Ueber Liszt's „Prometheus" und seinen hiesigen Erfolg bleibt mir nur wenig des Neuen zu sagen übrig. Ihre Zeitschrift hat darüber ausführlich und von mehreren Seiten gesprochen. Meine Aufgabe ist lediglich die Betonung eines einzigen Umstandes in Hinsicht auf dieses vielfach beredete Thema. Allerdings beginnt hier erst der anderen Ortes schon längst entschiedene Kampf um das Wohl und Wehe der neudeutschen Schule. Ich befürchte aber, seine Lösung werde auf südlichem Boden keine so erwünschte sein, wie u. A. in Norddeutschland. Der Süden ist zu bequem. Er genießt nur eben dasjenige, was ihm kein großes Kopfbrechen verursacht, und was gewissen lange genährten Vorurtheilen nicht in den Weg tritt. Er ist aber kein Freund jener Genussesart, die entweder ein angestrengtes Denken, oder das Aufgeben vorgefaßter Zu- und Abneigungen, oder Beides zugleich bedingt. Man wird mir auf diesen Ausspruch vielleicht die in neuester Zeit so durchgreifend erzielten Siege der letzten Werke Beethoven's und der Tondichtungen Schumann's auf unserem Boden einwenden. Ich frage aber: was lockt das Publicum zu solchen Aufführungen? Nichts, als die leidige Mode und der Ehrgeiz, hinter der eigentlichen musikalischen Intelligenz nicht zurückstehen zu wollen. Was gefällt unseren Concertbesuchern an solchen Werken? Wieder nichts weiter, als deren vollendete Darstellung. Es fällt den Inhabern der Sperrsitze gar nicht bei, das jedem von ihnen zur Hand gegebene Programm auch nur zu lesen, oder gar seinen Zusammenhang mit der Musik zu

erforschen. Es kommt diesen Leuten gar nicht in den Sinn, Beethoven's oder Schumann's Stellung zur Vergangenheit und Gegenwart in Betracht zu ziehen. Man hört eben nur, um zu hören und sich an demjenigen flüchtig zu ergötzen, was die Sinne anmuthend berührt. Hierzu liefert denn Letztbeethoven'sches und Schumann'sches hinreichenden Stoff für die Befriedigung der Horchlust. Denn trotz weit geistigeren Trachtens und Erfüllens als der bloßen Musikmacherei stecken doch diese Werke immer noch voll der reizendsten Tonsprache. Anders jene der Neudeutschen. Um an ihren Thaten sich von ganzem Herzen erfreuen zu können, muß nicht nur der äußere Sinn und das herkömmlich so genannte Gefühl in Anspruch genommen werden. Hier fordert auch das verstandesmäßige Beschauen der Tonwerke bezüglich ihres Verhältnisses zu dem meist in klaren Worten vorangestellten Programme sein gutes Recht. Es gilt ferner, um den Neudeutschen vollends gerecht zu werden, allen mit der Muttermilch eingesogenen Begriffen, oder — besser gesagt — vorgefaßten Meinungen über die Stellung des melodischen Elementes zu allem sonstigen musikalischen Inhalte gründlich zu entsagen. Es handelt sich darum, der Idee einer Sonderkunst abzuschwören, und dagegen in den Gedanken eines Gesammtkunstwerkes sich ganz hineinzuleben. Diesem Gedanken steht aber das süddeutsche Concertpublicum noch sehr fern. Es ist daher nur Selbsttäuschung, wenn es Letztbeethoven'schen oder Schumann'schen Klängen entgegenjubelt. Wäre es ihm mit solchem Beifalle Ernst, so müßte es ja Neudeutsches mit gleicher Liebe begrüßen. Denn dieses ist ja eben nur weitere, nothwendige Folge und Fortbildung jenes vom Meister der Neunten, der großen Sonaten und Quartette nur angedeuteten, von Schumann hingegen nur nach einer gewissen specifisch-lyrischen Richtung entwickelten Zieles. Ja, ich will noch Näherliegendes betonen und sagen: wäre es unseren Süddeutschen so recht Ernst mit ihrer Verehrung Beethoven's und Schumann's, dann müßten sie fürwahr ihrem Landsmanne Schubert ein viel lauter schlagendes Herz, ein weit reiferes Verständniß entgegenbringen. Denn Schubert ist unbedingt der vollberechtigte Erbe des Beethoven'schen Geistes. Er ist — genau genommen — auch derjenige Funke, an welchem Schumann's Genius sich zuerst entzündet hat. Doch wie lau begrüßt, wie unaufmerksam verfolgt, wie schnöde verabschiedet man im deutschen Süden fast jedes größere Werk Schubert's! Nur wenige Perlen seines massenhaft aufgespeicherten Liederschatzes sind es, die man zu bewundern niemals müde wird, und — auf diese Grundlagen gestützt — Schubert den größten Sänger des Jahrhunderts nennt. Um alles Andere, was er sonst für Kammer, Bühne und Kirche gedichtet, kümmert man sich hier zu Lande gar nicht. Ja, man langweilt sich gründlich und mäkelt unaufhörlich, sobald nur ein Schubert'sches Werk zur Aufführung kommt. Als u. A. Hans v. Bülow im vierten und letzten unserer diesjährigen Gesellschaftsconcerte Schubert's große Phantasie (Op. 15) uns ganz im Sinne jener Weihe der Meisterschaft vorgeführt, welche die Geistesmacht dieses Werkes bedingt, da war des Preisens kein Ende über den unerschöpflichen Gedankenreichthum, über die Fülle geistreicher Harmonien, über die mächtig zündende Gesammtwirkung dieser in der That auch wunderderbar frischen Spende des geliebten Landsmannes. Man vergaß bei dieser Gelegenheit nicht, die uralte Geschichte aufzuwärmen, daß Schubert uns Allen den „Erlkönig" und den „Wanderer" tief in das Herz gesungen. Als jedoch — wenige Wochen zuvor — mit denselben gewiegten Kräften unseres großen Orchesters und unter der geistvollen Leitung des trefflichen Herbeck Schubert's C dur-Symphonie aufgeführt wurde, da ließ man das köstliche Werk fast durchfallen. Man begleitete dieses muthwillig herbeigedrängte Fiasco durch allerhand leichtfertige Bemerkungen über Schubert's Ungewandtheit in allem Formellmusikalischen, über seinen Naturalismus und was dergleichen Unsinns mehr ist. Um aber bei dem inredestehenden vierten und leider Schlußconcerte unseres Musikvereins zu verharren, so wurde daselbst Schubert's nicht minder schwunghafter „Reitermarsch" (Op. 121) mit einer Lauigkeit angehört, als wäre er die armseligste Mache eines Stümpers. Liszt hingegen, die folgerichtig nothwendige Weiterbildung des Schubert'schen Genius, wurde — als unmittelbarster Nachbar Schubert's — mit seiner „ungarischen Rhapsodie" für Clavier und Orchester, obwol von demselben zuvor himmelemporgetragenen Meister Bülow eben so vollendet und gespielt, und von unserer durch Herbeck ausgezeichnet gelenkten Capelle feurig und geistreich begleitet, fast eben so kalt begrüßt, zerstreuten Sinnes vernommen und vornehmthuend abgefertigt, wie etwa vierzehn Tage zuvor „Prometheus". Nur ging glücklicherweise jene Aufführung, im Unterschiede von dieser, ohne Scandal ab. Hier haben Sie einen Abriß von jenem traurigen culturhistorisch-musikalischen Bilde unserer Hörerzustände. Leider gebricht es mir an Zeit, diese Anfänge auszuführen. Ich muß auf die gewissenhafte Uebung meiner Referentenpflicht bedacht sein. Genug an dem: der deutsche Süden ist zur Stunde weder für das Verständniß Liszt's, noch für jenes aller ihm verwandten Schöpfungen aus der Vergangenheit und Gegenwart reif. Ob er je zu solchen Höhegraden der Bildung, oder wenigstens zur Stufe der Duldsamkeit und Liebe für Neudeutsches und dessen Genossenschaft aus früherer Zeit sich emporarbeiten werde, steht sehr in Frage.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien, am 5. September 1860. Man scheint in unseren Theaterräumen mit einem Male der lange vernachlässigten Spieloper wieder hold werden zu wollen. Es beweisen dies ziemlich rasch auf einander gedrängte Belebungsversuche mehrerer Opern solcher Art. So haben wir seit Kurzem „Die weiße Frau", den „Postillon von Lonjumeau", gestern endlich Auber's „Fra Diavolo" als lang und schwer vermißte Gäste wieder begrüßt. Alle Ehre solchem Cultus! Allein es schwebt über diesem neuen Umschwunge des hiesigen Opernlebens eine ganz eigenthümliche Art von Ironie. Diese äußert sich in doppeltem Sinne. Einmal ist der erste Anstoß zu solcher Pflege durch einen Gast unserer Bühne gegeben worden, der — bis jetzt wenigstens — gar nicht das Zeug zu einem würdigen Herold der Spieloper an den Tag gelegt hat. Hr. Wachtel, die Causa movens dieser neuerstandenen Phase unserer Oper, ist nämlich Nichts, als ein von Natur aus ganz eigens begünstigter Sänger der höchsten Tenortöne. Von einem durchdachten, ja selbst nur von einem durch sinnige Unmittelbarkeit anziehenden Spiele ist bei Hrn. Wachtel auch nicht im Entferntesten die Rede. Ob Georg Brown, ob Postillon, ob Fra Diavolo, überall ist Hr. Wachtel der-

selbe. Diese Stereotypie erstreckt sich nicht allein auf seine Nichts weniger denn anmuthende, im Gegentheil meist ungeschlachte Art der Körperhaltung, Bewegung, Action und Mimik, sondern ebenso sehr auf sein Immerwiederbringen der höchstmöglichen Töne zweigestrichener Tenorlage. Nur daß Wachtel diese Töne aus der Brust, nicht aus dem Falsette hervorzulocken weiß, oder vielmehr von Mutter Natur aus unmittelbar überkommen hat: das ist an ihm das Ungewöhnliche. Seine sonstige musikalische Bildung liegt ebenso verpuppt da, wie sein dramatisches Können und Gebahren. Die zweite ironische Bedeutung unserer hiesigen Spieloper liegt in der vollständigen Ohnmacht ihrer heimischen Vertreter. Nur Hr. Hölzel weiß bei solchen Anläßen seinen ganz trefflichen Mann zu stellen. So war denn auch gestern sein Lord Kokborn ein wahres Meisterstück an grobkörnigem, phlegmatischem, spleenartigem Humor. Alle übrigen männlichen und weiblichen Darsteller des „Fra Diavolo" — etwa höchstens den wackeren Mayerhofer in der unscheinbaren Rolle des Giacomo ausgenommen — sind dem Geiste ihrer Rollen kaum annähernd auf die Spur gedrungen. Ihr Betonen des gesprochenen Wortes war ein beständiges Bellen und oft ganz unverständliches Herausstoßen, ihre Mimik entweder ein bloßes Zusehen oder ein wildes Herumfahren, ihr Singen bald ein anspruchsvolles Gefallsüchteln mit wohlfeilen virtuosischen Kunststückchen, bald ein zügelloses Schreien, bald — und dies leider sehr häufig — ein sinnverletzendes Falschsingen. Kurz: Wiens Opernkräfte sind — mit eben erwähnter Ausnahme Mayerhofer's und Hölzel's — für die Spieloper noch lange nicht reif. Was vollends Hrn. Wachtel betrifft, so wolle er vor Allem deutlich sprechen, sodann die Kunst anmuthvoller Haltung, Bewegung und Mimik, endlich auch jene des Gesanges in allen Richtungen sich zu eigen machen; dann erst mag ihm die Frage an die Kritik freistehen, ob er zum Spieltenor tauge oder nicht. Der Chor hat gestern matter und unreiner denn je gewirkt. Das Orchester bewährte neuerdings seinen Meister. Capell-M. Dessoff stand an dessen Spitze. — Schließlich noch die Ihnen gewiß erfreuliche Mittheilung, daß Adolph Terschack nach langer Zurückgezogenheit durch Ernennung zum Solospieler an unserer Hofopernbühne der Oeffentlichkeit wiedergegeben, und somit zu jener Anerkennung endlich durchgedrungen ist, deren ein Künstlercharakter und eine Meisterschaft seiner Art in so hohem Grade würdig. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Während ihres Gastspiels in Warschau hat Frau Wagner-Jachmann neben den enthusiastischen Beifallsbezeigungen der Musikfreunde auch die gröbsten Insulten der polnischen Preußenfeinde erfahren müssen.

Am 6. September hat eine junge Sängerin Frl. Stehle, die Tochter eines Cantors in Sigmaringen, auf der Münchener Hofbühne mit entschiedenem Erfolge debutirt. Ihre sichere Intonation, ihre große Bildung, ihre gleichzeitig kraftvolle und liebliche Stimme haben ihr als Emmeline alle Herzen gewonnen.

Frl. Bochkoltz-Falconi ist mit dem Pianisten August Mey aus Paris auf einer längeren Kunstreise begriffen, sie hat u. a. in Heidelberg, Kreuznach, Kissingen, Homburg und Hanau Concerte gegeben, wird nun die Schweiz, dann das südliche Deutschland bereisen, worauf Beide nach Paris zurückkehren, wo Frl. Falconi seit einem Jahre Gesangunterricht ertheilt.

Im Laufe des Octobers wird die italienische Operngesellschaft des Hrn. E. Merelli im Hoftheater zu Berlin gastiren, ebenso Frau Miolan-Carvalho.

Musikfeste, Aufführungen. Am 9. September hat in der Hauptkirche zu Plauen unter Direction des dortigen Cantor Gast eine ganz vortreffliche Aufführung des „Elias" stattgefunden. Das Orchester war durch Zuzüge aus benachbarten Orten ansehnlich verstärkt worden, die sämmtlichen Gesangvereine der Stadt wirkten mit großer Präcision zusammen; die Hauptsoli wurden von Frau Sophie Förster aus Dresden, den HH. Scharf aus Leipzig und Musik-Dir. John aus Halle lobenswerth durchgeführt. Gast's Direction hat von größter Umsicht und Verständniß Zeugniß abgelegt.

In Lüttich wird am 14. und 15. October ein Gesangfest stattfinden, zu dem die Vereine aus Belgien, Deutschland, Holland und Frankreich eingeladen sind und das auch der König der Belgier mit seinem Besuche beehren wird.

Am 26. August haben die Abgeordneten der Aargauischen Männergesangvereine auf einer Versammlung in Aarau als nächsten Festort — für 1861 — Lenzburg bestimmt und bei dieser Gelegenheit Musik-Dir. Rabe daselbst zum Dirigenten und Musik-Dir. Petzold in Zofingen zum Vicedirector erwählt.

Neue und neueinstudirte Opern. In Wiesbaden wird Nagiller's Oper „Friedrich mit der leeren Tasche" gegeben werden. Chelard's „Macbeth" wird auch in München wieder einstudirt. Die Stuttgarter Hofbühne ist mit Pressel's „Die Johannesnacht" eröffnet worden.

Am Frankfurter Stadttheater ward zu Cherubini's hundertjähriger Geburtsfeier am 8. September dessen „Faniska" neu einstudirt gegeben. An den meisten übrigen Orten scheint der Tag spurlos vorübergegangen zu sein.

Die Breslauer Bühne, deren Rührigkeit hinsichtlich der Vorführung älterer Werke jedenfalls eine relative Anerkennung verdient, brachte neuerdings Adam's „Brauer von Preston" mit günstigem Erfolg.

Die „Didaskalia" läßt sich gerüchtweise aus München schreiben, R. Wagner werde daselbst während der Octoberfeste seinen neu einstudirten „Lohengrin" dirigiren.

Musikalische Novitäten. Soeben sind in einzelnen Stimmen drei Quartette für Streichinstrumente von Richard Wüerst Op. 33 (in A moll, D dur und G dur) erschienen. Wir werden bei Gelegenheit einer Aufführung oder falls eine Partitur-Ausgabe eingehende Besprechung ermöglichen sollte, darauf zurückkommen.

Vermischtes.

Ueber ein in Heiligenstadt bei Wien zu errichtendes Beethoven-Denkmal theilt ein soeben uns gesandtes Rundschreiben des zu diesem Behufe zusammengetretenen Comité u. A. Folgendes mit: „Es ist bekannt, daß Beethoven wiederholt in Heiligenstadt und Nußdorf bei Wien seinen Sommeraufenthalt genommen. Hier zwischen den Rebenhügeln, mit dem Blick auf die schönen Berge, über den breit hin fluthenden Strom, schuf er mehrere seiner unsterblichen Werke. Vor allen Spaziergängen liebte er einen schattenreichen, an einem Bache hinführenden Weg, der Heiligenstadt mit Nußdorf und Grinzing verbindet; hier sann und schrieb er unter einer Gruppe von Nußbäumen, die noch gezeigt werden, seine Musik, welche seitdem die der Welt geworden ist. Die Landbevölkerung nannte und nennt noch die schöne Allee am Bache den Beethoven-Gang. Der Verein für Verschönerung der Umgebungen von Heiligenstadt und Nußdorf stellte bereits vor zwei Jahren durch seinen Vorstand, Hrn. Dr. Heidmann, den Antrag, im Beethoven-Gange dem Manne, dessen Namen er führt, ein ländliches Denkmal — das erste in Oesterreich — zu errichten. Ein anmuthiger Halbkreis am Bache wurde von der Gemeinde in Heiligenstadt freudig für die Aufstellung eines Denkmales überlassen und gleichzeitig eine Geldsammlung für dasselbe eingeleitet. Ein glückliches Ereigniß trat hinzu: Meister und Ritter v. Fernkorn (in Wien) erbot sich, in Verehrung für den unsterblichen Compositeur, ein ländliches Denkmal unentgeltlich zu liefern. Nur die materiellen Auslagen kommen zu vergüten. Die Unterzeichneten haben sich denn vereinigt, um zu der bereits gesammelten Summe das Fehlende noch herbeizuschaffen, ein Concert in Heiligenstadt am 12. September zu veranstalten. Künstler, die zu den ersten zählen (u. A. Rubinstein und Hellmesberger), haben in Anbetracht des edlen Zweckes ihre Mitwirkung zugesagt."

In ihrer Nr. 36 fordert die Berliner Musikzeitung „Echo" uns auf, ihre in Nr. 34 derselben Zeitung versuchte „Widerlegung" unserer Nachricht über das Eigenthumsrecht an Offenbach'sche Operetten (in Nr. 8 unserer Zeitschrift) abzudrucken. Wir entnahmen die fragliche Mittheilung, wie wir ausdrücklich bemerkten, dem „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" und werden darum auch erst dann eine „Widerlegung" bringen, wenn eine solche ebenfalls vorher im „Börsenblatt" aufgenommen ward.

Zum bevorstehenden 50jährigen Jubiläum der Universität Berlin sind die HH. Prof. A. B. Marx als Musikdirector der Universität und Hofcapell-M. H. Dorn als früherer Student derselben mit der Besorgung des musikalischen Theils beauftragt worden.

Wie das Dresdener Journal berichtet, hat Hofcapell-M. J. Rietz die artistische Leitung des Pubor'schen Conservatoriums für Musik in Dresden übernommen.

Intelligenz-Blatt.

Soeben sind erschienen und durch alle solide Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Anthologie classique pour Piano. 5 Sgr. *Ph. E. Bach,* Rondo. *J. Chr. Bach,* Andante. *Pachelbel,* Ciaconna. *Mozart,* Fantaisie. *Mozart,* Meuetto. à 5 Sgr.
Berger, Alla Turca per Pfte. Op. 8. 15 Sgr.
Cramer-Henselt, 30 Etudes célèbres p. 2 Pianos. Lief. III. Piano I. 1 Thlr. Piano I. et II. $1^3/_4$ Thlr.
Donizetti, Lucia di Lammermoor. Nr. 2[bis]. Cavatine für Bass ohne Chor. 15 Sgr.
Ehmant, Marche romantique Op. 10. $12^1/_2$ Sgr. Presto à la Tarantella p. Piano. Op. 11. 20 Sgr.
Genée, Frühlings-Concert für 4stimmigen Männergesang. Op. 62. 1 Thlr.
Henselt, Ad., 4[e] Impromptu p. Piano. Op. 37. 20 Sgr.
Hosianna für Sopran mit Piano: Nr. 27 und 39. *Händel,* Wenn Christus u. Friedenslied aus: Deborah. à 5 Sgr.
Kullak, 12 Mélodies russes pour Piano *leicht* arrangirt. Op. 56. Nr. 9. 10 Sgr.
Kuntze, Wanderlied f. 4st. Männergesang. Op. 66 II. 20 Sgr.
Lange, Lerchensang f. Piano. Op. 4. $17^1/_2$ Sgr.
Levassor, Chant bouffe av. Piano. Nr. 30 d'Orphée, Nr. 31 de Geneviève (Genovefa) p. *Offenbach.* à 5 Sgr.
Löwe, Liedergabe f. 1 Singst. Op. 130. Lief. I. 25 Sgr. Lief. II. 15 Sgr. Der Teufel f. 1 Singst. Op. 129. $17^1/_2$ Sgr.
Meyerbeer, Schiller-Marsch f. Orch. $2^2/_3$ Thlr., f. Piano zu 4 Hdn. 1 Thlr., f. Piano leicht. $17^1/_2$ Sgr.
————, Schiller-Festgesang für Soli, Chor und Orch. net. 2 Thlr., do. mit Piano. 25 Sgr.
————, Romanze aus Robert der Teufel: „Geh, geh" für Alt mit Piano. italien. u. deutsch. 15 Sgr.
Mozart, Menuet aus: Sinf. Es dur für Piano. 5 Sgr.
Neustedt, 5 Transcriptions variés p. P. Op. 18—23. 1 Thlr.
Offenbach, Potpourri aus: Orpheus in d. Hölle für Piano. $17^1/_2$ Sgr. Lied des Prinz v. Arcadien f. 1 Singst. 5 Sgr.
Pfeifer, Pompa di festa per Pfte. Op. 12. $17^1/_2$ Sgr.
Reichard, Ich kenn' ein Auge — Oh belle étoile für eine Singstimme. 10 Sgr.
Talexy, Polka-Mazur d'Orphée d'*Offenbach* p. P. 10 Sgr.
Tanzalbum für 1861 für Piano, enthält aus *Offenbach*'s Orpheus in der Hölle: Polonaise, Jupiterlein-Galopp, Eurydice-Polka und Orpheus-Quadrille von *Strauss, Thadewaldt* u. *Valiquet,* Borghese-Walzer Op. 113 von *Joh. Gung'l,* Polka-Mazur aus *Meyerbeer*'s Nordstern. (Ladenpr. $1^1/_3$ Thlr.) net. 15 Ngr.
————, Einzeln: Orpheus-Polonaise, Jupiterlein-Galopp, Eurydice-Polka. à 5 Sgr. Orpheus-Quadrille. $7^1/_2$ Sgr.
Wichmann's Italienisches Album für Mezzo-Sopran. Lief. I. 20 Sgr. Lief. II. Duett. 15 Sgr.
Berliner Musikzeitung „Echo". Quartal III. 20 Sgr.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Soeben erschien:

Concordia.

Sammlung classischer Volkslieder

für

Pianoforte und Gesang

von

F. L. Schubert.

1. u. 2. Lieferung eleg. broch. à 5 Ngr.

Diese Sammlung vermehrt nicht die vielen Liederbücher, denen zum Theil nur einfach die Melodien beigesellt sind, sondern sie hilft einem längst gefühlten Bedürfniss ab, indem sie alle Lieder, älteren und neueren Ursprungs, welche bis jetzt zerstreut waren, mit *Text, Melodie* und *Harmonie* vereinigt bieten wird. Die beiden letzteren sind so innig verwebt, dass sie bequem am Pianoforte ausgeführt werden können und auch ohne Gesang als „*Lieder ohne Worte*" vieles Vergnügen bereiten.

Leipzig, 1860. **Ernst Schäfer.**

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des *Wintersemesters,* den 15. October, können in diese für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche durch die Gnade Seiner Majestät des Königs aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang: Herr **Ludwig Stark;** Sologesang: Herr Kammersänger **Rauscher** und Herr **Stark;** Clavierspiel: Herren **Sigmund Lebert, Dionys Pruckner, Wilhelm Speidel,** Herr Hofmusiker **Levi** und Herr **Hess;** Orgelspiel: Herr Prof. **Faisst** und Herr **Attinger;** Violinspiel: Herren Hofmusiker **Debuysère** und **Keller;** Violoncellspiel: Herr Hofmusiker **Boch;** Tonsatzlehre: Herre **Faisst** und **Stark;** Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts: Herr **Stark;** Methodik des Clavierunterrichts: Herr **Lebert;** Orgelkunde: Herr Prof. **Faisst;** Declamation: Herr Hofschauspieler **Arndt;** italienische Sprache. Zum Ensemblespiel, sowie zur Uebung im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden, für Schüler 120 Gulden.

Anmeldungen wollen noch vor Beginn des neuen Semesters an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1860. Die Direction der Musikschule: Professor Dr. **Faisst.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. September 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.

Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst.

Von

F. Brendel.

Einleitendes.

Ich gehe, indem ich diese Artikel beginne, an die Ausführung einer längst beabsichtigten Aufgabe, einer Aufgabe, die zum dringenden Bedürfniß der Zeit geworden ist, und nach der Alle verlangen. „Vorstudien" überschreibe ich dieselben, da es vor allen Dingen darauf ankommt, erst das erforderliche Material herbeizuschaffen, bevor weiter gegangen werden kann. Ehe an den eigentlichen wissenschaftlichen Aufbau zu denken ist, dürfte noch eine lange Reihe von Vorarbeiten nöthig sein. Man braucht deßhalb zunächst auch nur in das Stoffgebiet hineinzugreifen und Fragen herauszuheben; eine systematische Ordnung darin ist durchaus nicht nöthig: im Gegentheil, sie wäre verfehlt, weil verfrüht.

Eine zweite Erwägung betrifft die Art der Behandlung. Wenn bisher derartige Betrachtungen den Tonkünstlern in der Hauptsache und mit wenigen Ausnahmen fremd blieben, trotz des allgemein gefühlten Bedürfnisses und des ausgesprochensten Verlangens darnach, so lag der Grund darin, daß man einen irrigen Weg einschlug, daß man von der Wissenschaft ausging, während man den entgegengesetzten hätte wählen, die Praxis zur Grundlage machen müssen. Man setzte Anknüpfungspuncte voraus, die in dem Bewußtsein der Musiker nicht existirten, man machte Voraussetzungen, die nicht vorhanden waren, weil sie den Tonkünstlern durchaus fremde Dinge betrafen. Abschreckend für Viele waren zugleich diese Untersuchungen wegen der langstyligen Art und Weise, mit der man verfuhr, und in Folge des Gebrauchs philosophischer Kunstausdrücke, welche den Musikern nicht geläufig sind. Der einzig richtige Weg ist, von den vorhandenen Thatsachen des Bewußtseins auszugehen und von da aus die Entwicklung weiter zu führen. Aus diesem Grunde geschah es auch, daß ich die in früheren Bänden unserer Zeitschrift mitgetheilten Referate aus Vischer's Aesthetik abbrach. Sie vermochten das wissenschaftliche Material nicht ausreichend genug in das populäre Bewußtsein umzusetzen, und der Zweck ihrer Mittheilung wurde darum nicht vollständig erreicht. Es hat mir indeß leid gethan, gerade an dem Puncte, wo für uns die Hauptsache, die Musik, beginnen sollte, abbrechen zu müssen, und ich habe es darum auch noch keineswegs aufgegeben, bei passender Gelegenheit das durch die früheren ausführlichen Mittheilungen Eingeleitete zum Abschluß zu bringen.

Endlich ist noch ein dritter Umstand von ganz besonderer Wichtigkeit, und ich bringe denselben deßhalb hier gleich beim Beginn unserer Betrachtung ebenfalls zur Sprache. Eine Aesthetik der Tonkunst nämlich, wie sie das allgemeine Bedürfniß verlangt, ist nicht mit einem Male zu geben, sie ist auch durchaus zur Zeit noch nicht das Werk eines Einzelnen. Dazu sind eben die Vorarbeiten noch lange nicht weit genug gediehen, dazu fehlt noch in jeder Beziehung die nöthige Reife. Eine Aesthetik der Tonkunst, die nur einigermaßen ihrem Zwecke entsprechen soll, ist das Werk einer ganzen Epoche und aller Befähigten in derselben, und es wäre die größte Thorheit, wenn ein Einzelner jetzt schon sich vornehmen wollte, eine solche allein und vollständig auszuführen. In dieser Beziehung gilt von ihr, was von der Geschichte der Musik vor einigen Jahrzehnten zu sagen war. Das ganze Gebiet war fast noch gar nicht bearbeitet, sobald es sich um mehr als um äußerst rohe Materialiensammlungen handelte. Nur durch das Zusammenwirken Vieler, nur dadurch, daß sich mehr und mehr das allgemeine Interesse aller Weiterstrebenden darauf concentrirte, daß rasch nach einander die verschiedenen Seiten der Aufgabe in Angriff genommen wurden, konnte ein Resultat erzielt werden, wie es jetzt bereits vorliegt. Jetzt, nachdem die Geschichte so weit gefördert ist, tritt die Aesthetik als nächste Aufgabe in die Reihe, jetzt ist diese Seite der Musikwissenschaft nachzuholen, und bis zu einem entsprechenden Punct zu fördern, um den Moment vorzubereiten, wo in späterer Zeit beide gemeinschaftlich weiter geführt werden können, beide sich einander zu unterstützen und zu ergänzen haben, wie es in der Natur der Sache begründet ist.

---

1) Die technische Analyse.

Man hat in neuerer Zeit öfters die Bemerkung gemacht, daß mit der technischen Analyse eines Tonstücks Nichts anzu-

fangen sei, daß man am Schlusse derselben von dem eigentlichen inneren Wesen des Kunstwerkes gerade so viel wisse, wie am Anfang. Dies ist zunächst durchaus richtig, und so allgemein anerkannt, daß man in Folge davon längst jene Form der Beurtheilung eines Musikstücks fallen zu lassen genöthigt war. Die Recensionen der „Allgem. musik. Zeit." z. B. in den 30er Jahren, die immer in dieser sich gleichbleibenden Manier abgefaßt wurden, waren aus diesem Grunde förmlich in Verruf gekommen, und R. Schumann's Hauptbestreben erschien in Rücksicht darauf auch vor allen Dingen dahin gerichtet, solcher nichtssagenden ganz äußerlichen Beschreibung gegenüber auf Erfassung des Geistes und Inhaltes eines Tonstücks durch psychologisches Eingehen und poetische Wiedergabe zu dringen. Ich sage: jene Behandlungsweise war mit Recht in Verruf gekommen. Denn es kann bekanntlich Etwas formgerecht und doch in jeder anderen Beziehung nichtssagend, geistlos, unschön sein, mit einem Worte, keine der Hauptbedingungen eines Kunstwerkes erfüllen. So kehrte man mehr und mehr der blos technischen Betrachtung den Rücken, und war bestrebt, das durch Rochlitz, Hoffmann u. A. bereits Angebahnte gesondert herauszuarbeiten, die Seite des geistigen Inhaltes der Form gegenüber. Schumann's Kritik beruhte auf unmittelbarer künstlerischer Intuition. Sie war oft tief eindringend und geistvoll, schoß aber auch zu Zeiten über das Ziel hinaus, da noch allzugroße Willkür darin waltete. Sie beruhte vorzugsweise noch auf der künstlerischen Subjectivität des Autors, ohne daß sie Haltpuncte in der großen Kunstwissenschaft unserer Tage gesucht und gefunden hätte. Aus diesem Grunde mußte es später unser Hauptbestreben sein, diese andere noch fehlende Seite herauszuarbeiten, aus der Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Tonkunst gewonnene allgemeine Gesichtspuncte aufzustellen, die poetische unmittelbare Anschauung mit Bestimmungen des abstracten Denkens zu durchdringen, und so den Geistesgehalt der musikalischen Kunstwerke mit den Kategorien der philosophischen Erkenntniß zu vermitteln, um in das Chaos ungeordneter Vorstellungen, wie sie auf musikalischem Gebiet gäng und gebe waren, Halt und Ordnung zu bringen, und zugleich den künstlerischen Ideenkreis neu zu befruchten. Bevor Weiteres geschehen konnte, war es nothwendig, daß nach dieser Seite hin ein bestimmtes Ziel angestrebt, ein Abschluß herbeigeführt wurde. Der Tonkunst fehlte bisher diese Seite, wie sie die Poesie, weil diese dem gedanklichen Element näher steht, schon früher besaß, und sie mußte ihr demnach vor allem Anderen erworben werden. Dabei war es natürlich, daß die früher accentuirte technische Seite mehr und mehr zurücktrat. Indem nach der einen Seite hin weiter vorgedrungen wurde, entstand nach der anderen eine um so größere Kluft, die in der That auch zu mehrfachen Mißverständnissen Veranlassung gegeben hat. Ein langer Geistesproceß ist nothwendig von unmittelbarer Kunsterfahrung aus und dem inneren Durchleben der Kunstwerke bis zu einem Umsetzen dieser Erfahrungen in eine von der Wissenschaft durchdrungene Erkenntniß. Wer diesen Proceß nicht durchgemacht hat, dem können schließlich jene Bestimmungen mehr äußerlich erscheinen, mehr auf Willkür beruhend, so daß beide Seiten, Geistiges und Technisches, Inhalt und Form, sich fremd gegenüber zu stehen scheinen. Es ist in der That in neuester Zeit von gewisser Seite her diese Bemerkung gemacht worden, zunächst und in Erwägung des oben Gesagten nicht ohne einen Schein des Rechts, in Wahrheit aber auf vollkommenstem Irrthum beruhend, aus dem ganz einfachen Grunde, weil man nicht Alles zu gleicher Zeit und auf einmal thun kann, sondern erst das Eine zu beenden hat, bevor es möglich ist, mit dem Anderen zu beginnen. Es ist hier die Erwägung am Ort, daß willkürliches Herumspringen von Diesem zu Jenem keine geordnete Entwicklung begründet, und daß man einen streng angemessenen Gang einzuhalten hat, wenn man das musikalische Bewußtsein unserer Zeit naturgemäß und stufenweise weiter bilden will. Jetzt aber sind wir dahin gediehen, — natürlich diesen Ausspruch nur relativ genommen, so weit es vor der Hand und für den ersten Anfang möglich war — jetzt ist das Bewußtsein von der Kunst bis zu einem Punct geführt, daß wir etwas Neues beginnen, die Kunstbetrachtung durch Aufnahme eines bisher übersehenen Elementes in ein neues Stadium führen können: dadurch nämlich, daß wir beide Seiten, die technische und geistige, einander näher bringen, beide sich gegenseitig durchdringen lassen, während nach dem bisherigen Verlauf, wie schon oben gesagt, erst die eine, dann die andere gesondert zur Geltung kam. Entsteht demnach die Frage, wie dies zu bewerkstelligen, auf welche Weise die Kluft zwischen philosophischer Erkenntniß und musikalischer Technik auszufüllen ist, so ist zunächst an das von mir schon längst bezeichnete allein richtige und höchste Princip einer künftigen Aesthetik zu erinnern. In dieser Beziehung bemerkte ich bereits vor langen Jahren (in Nr. 1 des 22. Bandes), der Geist eines Tonstückes sei nichts den Tönen äußerlich Angeheftetes, nichts lose darüber Schwebendes, sondern in die Toncombination hinein gebannt, unmittelbar Eins und Dasselbe mit dieser. Die Mittel der Tonkunst, deren sie sich bedient, um ihre Werke ins Leben zu rufen, Tact und Rhythmus, Harmonie, Melodie, formelle und contrapunctische Gestaltung u. s. w. sind es daher, in denen theils einzeln, theils in ihrem Zusammenwirken, in der Art, wie sie in Beziehung zu einander treten, der Geist zur Erscheinung kommt. Es wird demnach jetzt auf die Technik zurückzugehen und der Punct zu erforschen sein, wo beide Pole einander berühren, es wird, bestimmter gesagt, die Art des unmittelbaren Einsseins beider Seiten zu begreifen sein, denn hierin besteht die Alles in sich befassende höchste Aufgabe einer Aesthetik der Tonkunst.

Die gewöhnliche Analyse zeige nur die Schablone, wurde oben bemerkt. Es ist jedoch sogleich hier schon die Einschränkung zu machen und hinzuzufügen, daß dies insbesondere nur dann der Fall ist, wenn sie selbst — auf fabrikmäßigem Betrieb beruhend — schablonenhaft abgefaßt ist. Neben der Nachweisung des Regelrechten muß sich sofort schon die Eigenthümlichkeit des Tonsetzers herausstellen, — vorausgesetzt, daß eine solche vorhanden — sobald der Beurtheiler es versteht, diesen besonderen Wegen nachzugehen, neben dem Allgemeingültigen und Hergebrachten das Abweichende aufzufinden, die Züge, in denen sich die Individualität des Autors concentrirt. So kommt es zumeist nur auf den Geist an, mit dem der Beurtheiler seine Aufgabe zu erfassen weiß und zur Ausführung bringt. Wir sehen in dem alten Verfahren demzufolge doch schon einen sehr richtigen Instinct, das Bewußtsein, daß auf diesem Wege Etwas zu gewinnen sei, und in der That ist es auch mehr nur die fabrikmäßig betriebene Art und Weise mancher früheren Recensenten, welche in Verruf gekommen war. Der Kenner sieht sofort schon aus einer mit Geist und Geschick angefertigten Analyse, welches Geistes der Tondichter überhaupt ist. Dabei ist jedoch nicht in Abrede zu stellen, daß auch der besten technischen Analyse immer Etwas fehlt. Jeder hat das Bewußtsein, daß in einem Tonstück noch etwas Anderes enthalten ist, was durch solches Verfahren nicht erfaßt werden kann. Die technische Analyse ist blind. Es fehlt das Licht des Gedankens. Man vermag sich niemals dadurch des eigentlichen Geistes,

des Gefühlsinhaltes, zu bemächtigen, und man wendete sich darum der poetischen Seite zu, der Schilderung der ausgedrückten Stimmungen u. s. w., und die Scheidung von Geist und Technik war die Folge. Wenn nun aber der Geist nur an der technischen Seite zur Erscheinung kommt, so muß er auch darin ausschließlich und allein zu finden sein, und es kommt nur darauf an, den Schlüssel zu erhalten, es kommt nur auf die Art der Erfassung an, um aus der technischen Construction heraus Geist und Gefühlsinhalt zu erkennen.

Wir haben jetzt das geistige Wesen unserer großen Tonkünstler bis auf einen gewissen Grad erkannt. Wir vermögen zu sagen: das ist Mozart, das ist Beethoven, dies der Unterschied in der Geistesrichtung Beider, dies ihr Standpunct, ihre Weltanschauung, dies ihre Eigenthümlichkeit, dies ihr Fühlen und Denken. Es wird daher zunächst nur darauf ankommen, die Unterschiede auch im Technischen nachzuweisen, in der Verschiedenheit der Modulationsweise, der Rhythmisirung, der Melodiebildung, der formellen Gestaltung, und von da aus vergleichend weiterzugehen und darzulegen, wie Geistiges und Technisches sich correspondiren, wie gerade in der besonderen und eigenthümlichen Gestaltung der besondere Geist jener Meister sich documentirt. Es wird darauf aufmerksam zu machen sein, wie in diesem Zuge diese, in jenem eine andere geistige Eigenthümlichkeit zum Ausdruck kommt, um der Einheit beider Seiten auf die Spur zu kommen. So, um ein naheliegendes Beispiel zu wählen, liegt es auf der Hand, daß das schöne Maß, das Plastische in Mozart zunächst, obschon nicht allein, in der klaren Gliederung seiner Perioden seinen Grund hat, während das leidenschaftliche Drängen bei Beethoven, das Dämmerungsleben bei Schumann zum Theil auf der Verwischung dieser Einschnitte beruht. Was hier beispielsweise nur kurz angedeutet wurde, ist weiter auszuführen, und alle Factoren des Kunstwerkes sind dabei in Betracht zu ziehen. Gewisse Hauptwerke von anerkannter längst festgestellter Wirkung sind vorzunehmen, und durch ihre vergleichende Gegenüberstellung ist zu erhärten, wie Geist und Technik zusammenstimmen, welche geistige Eigenthümlichkeit dieses Meisters in dieser technischen Eigenschaft zur Erscheinung kommt. Ist damit ein Anfang gemacht, so wird es nicht lange dauern, um zu dem Allgemeineren aufsteigen und nachweisen zu können, welche geistige Bedeutung überhaupt einer bestimmten Form und Gestaltungsweise innewohnt. Und das ist es, worauf es zu allernächst ankommt. Eine derartige Erkenntniß ist natürlich noch lange nicht die eigentlich wissenschaftliche, sie ist eine rein erfahrungsmäßige, und die große Frage, worin es liegt, daß nun gerade diese bestimmte technische Eigenthümlichkeit diesen Geist zur Erscheinung bringen kann, ist noch immer damit nicht beantwortet. Aber der erste Schritt ist geschehen, der erste Unterbau und ein reiches Material für die weitere Forschung gegeben. Aus diesem Grunde möchte ich auch die Mitarbeiter d. Bl. zu derartigen Arbeiten auffordern. Oft geschieht es, daß man die Frage an uns richtet, welche Stoffe wir behandelt sehen möchten. Man wünscht sich an d. Bl. zu betheiligen, ohne entsprechende Aufgaben finden zu können. Ich entgegne hierauf, daß wir daran keinen Mangel haben, im Gegentheil einen solchen Reichthum, daß dieser es ist, welcher die Auswahl schwierig macht. Abgesehen hiervon, so ist in Bezug auf das hier angeregte Thema schon Einiges geschehen, und ich habe insbesondere hierbei ein im Nachlasse Theodor Uhlig's befindliches Manuscript desselben im Sinne, worin in trefflicher Weise von ihm dazu ein Anfang gemacht wurde. Ich habe dieses Manuscript nie gar[illegible] aus den Augen verloren, und wenn es nicht von anderer Seite geschieht, gedenke ich auch dafür zu sorgen, daß dasselbe in nicht allzulanger Zeit an die Oeffentlichkeit trete. Als selbstverständlich betrachte ich hierbei, daß dieser Umstand Andere nicht abhalten darf, sich gleichfalls zu betheiligen.

Sind wir so weit, haben wir erfahrungsmäßig erkannt, durch welche Kunstmittel ein bestimmter geistiger Ausdruck erreicht werden kann, so ist ein wichtiger Schritt vorwärts gethan; es wird der technischen Analyse die zweite Seite der geistigen Bedeutung beigefügt werden, es wird gesagt werden können, der Tondichter hat in dieser von ihm beliebten Gestaltung diesen Geist ausgesprochen, das Vorwiegen dieses bestimmten Elementes deutet auf diesen bestimmten Charakter hin u. s. w.; wir sind in den Stand gesetzt, rein verstandesmäßig die Beschaffenheit eines Kunstwerkes zu erkennen, zunächst ganz ohne die Mitwirkung des Gefühls und des unmittelbaren Kunstgenusses, und es ist auf diese Weise eine bei Weitem objectivere, allgemein gültige Basis gewonnen. Nie zwar, um hier sogleich ein mögliches Mißverständniß zu berichtigen, wird sich das Schöne in mathematische Formeln einzwängen lassen, es wird immer ein Ueberschuß über die begriffliche Erkenntniß hinaus darin bleiben. Dies gilt im Allgemeinen von ihm, wie im Besonderen vom einzelnen Kunstwerk. Wenn folglich die allgemeine Aesthetik lehrt, dies sei das Wesen des Schönen (Darstellung des Absoluten in den Bildern der Einbildungskraft, des Unendlichen, Göttlichen, in Form der sinnlichen Erscheinung u. s. w.), so wird bei vollständigster theoretischer Erfassung dieser Sätze damit doch nie ein Ersatz für wirkliche Kunsterfahrung gewonnen sein, und wer nie ein Kunstwerk lebendig hätte auf sich wirken lassen, würde auf Grund jener wissenschaftlichen Erkenntniß hin nur eine höchst ungenaue Vorstellung von der Natur eines solchen sich machen können. So wird auch die künftige wissenschaftliche Musikkritik nicht auf jene objective, rein verstandesmäßige Grundlage allein sich stützen dürfen, sie wird stets die vorausgegangenen Stufen des rein technischen Interesses und einer lebendigen Kunsterfahrung und wirklichen Kunstgenusses als Momente und Voraussetzung in sich tragen müssen; sie wird jedoch in jener objectiven Einsicht ihren Gipfelpunct finden, und daran zugleich einen festen Halt gewonnen haben. Eine neue Welt der Erkenntniß muß sich schon hierdurch mehr und mehr aufthun, und in der That drängt auch Alles in unserer Zeit so sehr nach diesem Ziele hin, daß nur noch wenige Schritte zu thun sind. Ueberhaupt tritt die technische Seite der Kunst, nachdem die andere bis auf einen gewissen Grad herausgearbeitet ist, jetzt wieder in den Vordergrund, und sie ist es daher, welcher für die nächste Zukunft wieder die größte Bedeutung innewohnt. Aus diesem Grunde wählten wir auch unsere frühere Preisaufgabe aus diesem Bereich, und wenn die Verhältnisse es gestatten sollten, später wieder eine solche zu stellen, würden wir auf das hier bezeichnete Stoffgebiet Rücksicht zu nehmen haben. Das ist es zugleich, was der in mehrfacher Hinsicht trefflichen Schrift über „Das Musikalisch-Schöne" von E. Hanslick ihre Bedeutung verleiht, daß nämlich der Accent auf die technische Seite gelegt ist. Hanslick hat dies richtig erkannt, aber eben, weil er von der einzig wahren Einsicht ausgeht, daß außer den Tönen und unabhängig von denselben nichts frei darüber Schwebendes vorhanden ist, verleitet ihn dieselbe, den einseitigen Schluß zu ziehen, daß in der technischen Gestalt, im Formellen überhaupt, das Wesen der Tonkunst beruhe, ohne zu erkennen, daß die Form, die sinnliche rein tonliche Seite zugleich und in Einem auch unmittelbar Geist ist, und somit

gleichzeitig die ganze große geistige Hälfte der Tonkunst sich uns erschließt. Hier ist es demnach auch, wo sich, trotz der Uebereinstimmung im Princip, die Wege trennen.

Bücher, Zeitschriften.

Alfred Frhr. v. Wolzogen, Ueber Theater und Musik. Historisch-kritische Studien. Breslau, Ed. Trewendt. 330 S.

Der Inhalt dieses Buches verbreitet sich über folgende Gegenstände: I. Deutsche Bühnenzustände. II. Die Pariser Theater. III. Das englische Theater der Gegenwart. IV. Die Rettung des classischen Repertoires für das deutsche Theater. V. Ueber Theater-Kritik. VI. Musikalische Leiden der Gegenwart. VII. Zur Musikfrage. VIII. Die Zukunftsmusik. IX. Die deutsche Musik in Italien. X. Der Verfall der Gesangskunst. XI. Adelheid Günther. Ein Künstlerbild der Gegenwart. XII. Nadejda Bagdanoff und das moderne Ballet. — Bunt genug allerdings ist die Zusammenstellung! Fragen wir uns aber, was denn eigentlich der Zweck, welches das Gesammtergebniß dieser längeren oder kürzeren Abhandlungen sei, so vermögen wir beim besten Willen den Eindruck nicht anders als mit demjenigen von „Altweibergewäsch" zu vergleichen.

Wir nehmen einzelne Partien aus, in denen der leichtblütige Tourist, der vielbelesene Literat über die wunderlichen Theaterzustände in Paris und London, über „Deutsche Musik in Italien" plaudert, oder wo der galante Cavalier sich bemüht, aus der liebenswürdigen Bühnenerscheinung eine bewundernswerthe Größe zu machen (siehe die Artikel über Adelheid Günther und Nadejda Bagdanoff); wir nehmen auch diejenigen Aufsätze theilweise aus, zu deren Durchführung ein hausbackener Großvatersinn, eine altkluge, den Anstrich des Weihevollen liebende Beschränktheit der Auffassung hinreichen, also z. B. den Sermon über schlechte Schauspieler und schlechte Bühnenvorstände.

Was dagegen alle übrigen Auslassungen über den Stand der heutigen Theater-Repertoire, über den Verfall der Gesangskunst, über die Musik und die musikalische Entwicklung anbetrifft, so müssen wir neben der Anerkennung einzelner Stellen, die sich wiederum auf das blos Historische und Technische beziehen, in Allem und Jedem widersprechen. Wolzogen's Donquixotiaden gegen die sogen. Zukunftsmusik in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" zwar, die sich wie es scheint unverkürzt und unverändert hier nochmals abgedruckt vorfinden, verdienen keine Erwähnung; es sind Klopffechtereien eines persönlich verbissenen, oberflächlich prüfenden und noch oberflächlicher nachweisenden Recensenten, denen unserer Ansicht nach seinerzeit schon vielzuviel Beachtung geschenkt ist. Wagner'sche Opern namentlich verlangen jahrelanges liebevolles Studium und dann zur Beurtheilung den ganzen, ungetheilten Menschen; ein Feuilleton-Artikel mag zur ersten Einführung des Lesers in diese durchaus neue Geisteswelt hinreichen, nimmermehr aber soll es dem Journalisten gewöhnlichen Schlages, Literaten von Wolzogen's Art, gestattet sein, mit wohlfeilen Appellationen an das „Ewig Wahre", an die „classischen Meisterwerke" den Sinn der Nation für das verehrenswürdige Neue zu verwirren. Wie die Dinge noch stehen, bei dem geringen Grade von Verständniß, den das Publicum heute noch für die größten Seiten in unseren neueren Meistern bei jeder Gelegenheit zeigt, ist auch der begründetste, ausgeführteste Tadel nur mit Vorsicht auszusprechen, blindes Eifern aber geradezu verächtlich. Wie wir selbst dem ersteren Grundsatze treu zu bleiben uns bemühen werden, bis uns die Macht des neuen Princips siegreich vorgedrungen, zum Bewußtsein aller Gebildeten geworden scheint, so werden wir wie bisher auch fernerhin jede hämische und unbegründete Anfeindung oder Verdächtigung des Neuen bloßzulegen suchen; zumal, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, den Ton sittlicher Entrüstung annimmt. Trägheit in geistigen Dingen ist die denkbar ärgste Versündigung, Geistesproducte dieser Tendenz stehen der Bildung im Wege, die sie doch fördern sollten. —

Doch nicht die böswilligen Ausfälle gegen gewisse Richtungen in der Musik allein, nicht die ungehörigen Herabsetzungen von Dingen, ohne Beweisführung, ja ohne die alleroberflächlichsten Gründe sind es, was uns Wolzogen's „Studien" trotz mancher lobenswerthen Philister-Bemerkung so verwerflich erscheinen läßt. Die durchgehende Schiefheit des Urtheils vielmehr, die in Gegenständen der verschiedensten Richtung fort und fort das Alte auf Kosten des Neuen erhebt, zu dem offen daliegenden Zwecke, durch dieses hochweise Absprechen die eigene Persönlichkeit im kritischen Lichte schimmern zu machen; die phantasie- und gemüthlose, unproductive Gehässigkeit, welche sich wie ein Bleigewicht an Alles hängt, was neben ihr von den Besseren geliebt emporstrebt — dieses Grundübel der meisten Zeitungsschreiber und kleinen Schriftsteller unsrer Zeit macht sich bei Wolzogen in höchst unangenehmer Breite bemerkbar. Nichts ist da so ungereimt, das nicht dem „Princip" zu Liebe aufrecht erhalten würde. In der Gesangskunst muß das Portamento der älteren Italiener Ideal und Höhepunct bilden, augenscheinlich — weil der Inhalt von Wagner's Musik dem Verfasser nicht ansteht. Das Mittel wird zum Zweck, der Zweck zum Mittel; Wolzogen, der so ganz außer sich geräth über die vermeintliche Effecthascherei der modernen Oper, redet doch an dieser Stelle der rein materiellen Wirkung, dem Enthusiasmus über ein mustergültiges Messa voce u. dgl. das Wort, und eifert, in gleicher lächerlicher Inconsequenz, gegen das Princip der Neuzeit, wonach die Stimme, mit Hintansetzung jeder einseitig stofflichen Klangwirkung, ausschließlich dem seelischen Ausdruck, der Kundgebung dramatischer Affecte dient! Er beachtet nicht, daß der neue Inhalt unsres Musikdramas auch neue darstellende Kräfte auf ungewohnten Pfaden verlangt, daß fortan die Gesangskunst im älteren Sinne ausschließlich auf die Concertsäle hingewiesen ist — und wol auch in mancher Beziehung von dort verschwinden und der Unterordnung innerhalb großer Ensemblewerke weichen muß —; sein reactionärer Sinn verschließt sich dem Neuen, oder vielmehr: seine anmaßliche Afterweisheit verkennt so sehr die Natur des neuen Inhalts, daß er auch zu dessen Ausführung die nur für vergangene Stylweisen passenden Kräfte fordert.

Ein trauriger Beweis für die schroffe Einseitigkeit des Verfassers liegt in dem Artikel: „Die Rettung des classischen Repertoires für das deutsche Theater." Kaum ist uns irgendwo soviel Phrasenthum mit soviel Trägheit der Anschauung vereinigt vorgekommen, selten auch dürfte sich in wenig Worten so deutlich das gesammte Denken und Trachten eines Schriftstellers aussprechen. Wolzogen setzt die dramatischen Productionen der letzten Jahrzehnte auf die unterste Stufe und verlangt mit Salbung die regelmäßige Wiederaufführung der sogen. „classischen" Dramen früherer Zeit; er verlangt also — zugegeben, daß seine Klage über die neuere Production berechtigt —, daß sich die Bühne dessen entrathe, was ihr einziger, oder doch ihr höchster Zweck: ein Spiegel der Zeit zu sein; dem krittelnden Triebe seiner unfruchtbaren Phantasie zu

Liebe vergißt er Shakspeare's Ausspruch, die Mahnung dessen, dem er doch angeblich das Wort reden möchte! Er vergißt, daß eine Nation, die ihre Zeitgenossen, den Geist von ihrem Geiste, nicht zu genießen vermag, nimmermehr an dem Geiste der Dahingeschiedenen volles Genüge finden kann. — Aber das Alles ist nicht die Hauptsache; wäre es denn wirklich so traurig bestellt um die dramatische Production der Neueren? Darin eben gipfelt Wolzogen's Gehässigkeit, daß er nicht mit einer Silbe derjenigen Dichter gedenkt, die an der Spitze unsrer Zeit stehen und für alle kommenden hochachtungs- und staunenswerth bleiben werden. Oder kennt er etwa Hebbel und O. Ludwig nicht, wie er bei all seinen Schmähungen auch Wagner und Liszt nur zum kleinsten Theile zu würdigen im Stande ist? Weiß er Nichts von den zahlreichen sogen. Bücherdramen, die das tief gesunkene Theater unbeachtet läßt, um sich nicht die „Last" der Aufführung ungezwungener Weise aufzubürden?

Wolzogen kennt sie alle wenigstens dem Namen nach, wir dürfen es bei seiner feuilletonistischen Belesenheit annehmen, und nur die kleinliche Sucht, mit Vermeidung jeder geistigen Anstrengung sich auf die Stufe des Predigers in der Wüste zu erheben, veranlaßt ihn, das Werthvolle in der Dichtung zu umgehen, wie er das vom Publicum bereits Verehrte in der neueren Musik herabzuzerren und zu beschimpfen versucht. In Allem also derselbe kleinliche Geist, der das Gegentheil von dem wirkt, was er bei seinem unläugbaren Fond von Kenntnissen und Erfahrungen wirken sollte — in Allem die vornehm sich abschließende Großthuerei bei unerquicklicher Dürre in Gesinnung und Bestrebungen!

Alfred Frhr. v. Wolzogen, Ueber die scenische Darstellung von Mozart's „Don Giovanni", mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte. Breslau, F. E. C. Leuckart. 80 S.

Wenn die meisten Aufsätze Wolzogen's „über Theater und Musik" des gänzlich mangelnden Feingefühls und congenialen Verständnisses wegen kaum genießbar oder wol gar in Bausch und Bogen zurückzuweisen sind, so darf dagegen obige Schrift lobend anerkannt werden. Sie beschränkt sich auf technisch-scenisches Material bei einem jener längst von Jedermann anerkannten Meisterwerke, die im ganzen Umfange ebenfalls zu billigen eine um so leichtere Geistesarbeit ist, als das Gegentheil geradezu lächerlich oder unsinnig erscheinen würde. Hier dürfen alle Eigenschaften des ursprünglich begabten Beurtheilers ruhen, das Geistige ist ausgebaut und das gute, solide Talent mag sich darauf beschränken und seine lohnendste Aufgabe darin finden, an den Aeußerlichkeiten zu flicken und über hundert wichtige Kleinigkeiten Rath und Auskunft zu ertheilen. Bliebe doch das gute, solide Talent stets dieser seiner Bestimmung eingedenk, verlöre es sich doch niemals dahin, wo es heißt, mit kühnem Geiste das Neue zu erfassen und für die Nachwelt vorzuarbeiten!

Es handelt sich in Wolzogen's Brochure darum, auf das ursprüngliche Textbuch des da Ponte sowie auf Mozart's handschriftliche Partitur gestützt, der „Theaterwillkür und dem Theaterschlendrian" entgegenzutreten, die nun bereits seit 73 Jahren „Alles dazu beigetragen haben, ein Meisterwerk zu verballhornisiren." Dazu war selbstverständlich die Beschaffung eines Exemplars der seltenen ersten Ausgabe von da Ponte's Buch unerläßlich; der Verfasser erhielt ein solches durch den Grafen York v. Wartenberg, welches der Aufführung der Oper zu Prag 1787 zu Grunde gelegen. Die Bemerkungen, welche sich daraus bezüglich der scenischen Darstellung ergeben, bilden die Anregung zu gegenwärtiger Schrift über „das genialste aller Musikdramen."

Ein Urtheil über die vielerlei einzelnen Vorschläge und Aenderungen müssen wir uns aus dem Grunde versagen, weil wir dabei den ganzen Gang der Handlung verfolgen, also über den uns gegönnten Raum weit hinausgehen müßten; doch erscheint uns nach genauer Prüfung alles Wesentliche vom Verf. nicht ohne gründliche Sach- und Bühnenkenntniß besprochen oder ganz und gar neugestaltet und umgewandelt. Das betrifft namentlich die Wahl der Decorationen, die Auswahl der vorzuführenden Nummern; mit besonderer Sorgfalt wird der scenischen Einrichtung des ersten Finales gedacht, in Betreff des Schlusses ist Wolzogen durchaus gegen das Fegefeuer in natura, dagegen ausdrücklich für die Beibehaltung der eigentlichen Schlußscene (mit angegebener Kürzung in einer Notenbeilage). Die Wünsche hinsichtlich einer Umarbeitung des Textes — auch Viol genügt dem Verf. noch nicht in Allem und Jeden — theilen wir ebenfalls und stimmen schließlich in seine Bitte ein, daß die Theater-Directoren es sich zur Ehrenpflicht machen sollten, Mozart's Meisterwerk endlich einmal so zu geben, daß auch die Kenner in den Beifallsruf mit einzustimmen vermögen: „Ja, das ist Mozart's „Don Juan!" —

P. L.

Wiener Briefe.

Concertbericht.

(Fortsetzung.)

Das in vor. Nummer angedeutete letzte Gesellschaftsconcert eröffnete eines der frischesten Tonwerke Spohr's, die Ouverture zum „Berggeist." Geschlossen wurde mit Beethoven's siebenter Symphonie. Merkwürdigerweise hat auch Spohr, so sehr er in älteren Anschauungen wurzeln möge, bei uns niemals Boden fassen können. Ich gebe gern zu, daß das wesentlich, ja fast ausschließend klagende Wesen der Spohr'schen Muse dem süddeutschen Geiste entschieden widerstrebe. Allein gerade diese Berggeistouverture tritt, so wie zum großen Theile auch jene des „Faust", wunderbar aus jenem engen Kreise, in welchem sich der große Meister zu bewegen pflegte. Es finden sich darin sogar Spuren eines leichtbeschwingten Humors. Dies Charakteristische des genannten Tonstückes wurde unserer Capelle durch Herbeck sehr nahe gelegt, und auch ganz trefflich betont. Dessenungeachtet traf dieses köstliche Stück romantischen Lebens das Loos alles Spohr'schen auf unserer südlichen Erde. Ein kühler Beifall war Alles, was man dem Werke und seiner Wiedergabe zuzuerkennen für gut befunden. Beethoven's siebente Symphonie, das sehr oft wiederkehrende Lieblingsstück unserer Concertcapellen und Hörer, spielt sich wol schon von selbst. Es braucht daher von gelungenen Darstellungen solcher Art kein weitwendiges Gerede mehr gemacht zu werden. Dennoch ist dem feinen Künstlersinne Herbeck's das seit Nicolai's Abgange ganz unbemerkt gebliebene Hervorheben so manchen Zuges der Beethoven'schen Partitur zu danken. Es gilt dies namentlich von jenen verschiedenen Ausdrucksfarben, welche das Thema des Allegretto bei jedesmaliger Wiederkehr annimmt. Auch den letzten Satz, der — nur etwas bewegter genommen und minder sorgfältig betont — dicht an die gefährliche Klippe des Gassenhauerartigen rückt, wußte Herbeck als ein Tongebilde voll jenes Adels und Schwunges hinzustellen, der im Begriffe des Humors, also

im eigentlichen Kerne dieses Finale, zwar verborgen, doch nicht jedem Dirigenten und Orchester erschließbar vorliegt. So haben sich denn jene Hoffnungen bestens erfüllt, die ich und so mancher Unbefangene an die Ernennung Herbeck's zum Director unserer großen Concerte geknüpft. Wäre dem eben so strebsamen als begabten und kenntnißreichen jungen Manne nur in Allem freie Hand gelassen, wahrlich, es stünde vielleicht schon jetzt ganz anders um unser neudeutsches Thun und Treiben. Der Energie Herbeck's dankt das kleine Häuflein Ihrer Getreuen einerseits die sonst Gott weiß wann gemachte Bekanntschaft mit Bülow, andererseits jene mit dem trotzalledem prachtvollen „Prometheus", endlich die Einbürgerung so mancher anderen Perle aus der schöpferischen Vor- und Jetztzeit, worauf ich weiter unten noch zu sprechen kommen werde. — Um vor Allem jener Concerte zu gedenken, deren Leiter Herbeck gewesen, mag Ihnen erzählt werden, daß der Singverein seither in zwei Concerten hervorgetreten ist. Herbeck hat das große Verdienst, diesen jungen und aus sehr gemischten Kräften geworbenen Sängerbund in kurzer Frist auf eine bedeutende Höhe der Ausführungsfähigkeit geschwungen zu haben. Diesmal war es Beethoven's vollständige Musik zu den „Ruinen von Athen", die sich einer äußerst sorgfältigen Darstellung zu erfreuen hatte. Dieser seltsamen Mischarbeit des großen Beethoven gingen in jenem Concerte einer der gewaltigsten Chöre aus Mendelssohn's „Christus" und drei der reizvollsten Vocalchöre Schumann's: „Das Schifflein", „Die Nonne" und „Romanze vom Gänsebuben" voran. Es waren dies Stimmungsbilder der anmuthsvollsten Art, die sich tief in jedes Menschenherz hineinsingen. Voll feiner Empfindung, waren diese Chöre aber auch so gut studirt und vom Dirigenten wie von den Ausführenden nach geistiger Seite so durchdrungen, daß ihre Darstellung bei mehrfachen Anläßen der eben verstrichenen Concertzeit mit stürmischem da capo-Rufe begleitet worden ist. So u. A. in jenem Abendconcerte des Singvereins, das durch v. Bülow's und Hellmesberger's Mitwirkung zu einem der genußreichsten unserer Saison geworden. Bei dieser Gelegenheit kam auch der duftige „Schnitterchor" aus „Prometheus" zu wiederholter und mindestens geduldeter Aufführung. v. Bülow hatte die Orchesterpartie dieses köstlichen Stückes, da für diesen Abend keine Capelle verfügbar gestellt war, für das Clavier allein eingerichtet, das er selbst wie immer als Meister spielte. Außerdem gab er uns noch in geistvollem Zusammenspiele mit Hellmesberger Beethoven's vielleicht eigenartigstes Sonatenduett in G dur (Op. 96), dieses merkwürdiger Weise gar so selten auftauchende Juwel an Grazie und Innigkeit, Liszt's Des dur-Ballade und den Walzer aus Schubert's „Soirées de Vienne". Wie der Meistersänger des Flügels dies Alles betont, ist für die Leser Ihres Blattes schon längst außer Zweifel gestellt. Nebst Schumann's oben erwähnten Chören kam damals noch ein uns neues Werk dieses Barden deutscher Innerlichkeit, nämlich ein Chor mit der Ueberschrift „Der Schmied", ein Stück voll urwüchsigen Humors, mit großer Wirkung an das Licht. Was sonst da vorkam, war Bekanntes, doch immer gern Gehörtes. Dies bezieht sich insbesondere auf den von Herbeck's Singverein mit ganz ausnehmender Liebe gepflegten Schumann, an dessen „Zigeunerleben" man sich z. B. niemals satt hören kann, so oft es auch schon unsere Concerthallen mit seinem Besuche erfreut haben mag. Da nun Schumann — etwa seit Clara's öfterem Auftreten — das Glück oder Unglück hat, der Mann der Mode hier zu sein, so mögen Sie sich die gehobene Stimmung unserer Hörerschaft bei allen derartigen Anläßen vorstellen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Nach mehrjähriger Pause ging in diesen Tagen „Robert der Teufel" neu einstudirt bei uns in Scene. Die Besetzung der Hauptpartien war folgende: Robert — Hr. Young; Bertram Hr. Wallenreiter; Raimbaut — Hr. Bernard; Isabella — Frl. v. Ehrenberg; Alice — Frl. Nachtigal. Unter allen Genannten ragte Hr. Wallenreiter weitaus hervor. Sein Bertram ist zwar noch zu wenig entwickelt, daß man nicht hier und da noch eine bessere Verwerthung der Stimmmittel, ein pointirteres Charakterisiren, ein leidenschaftlicheres Herauslegen in der Repräsentation wünschen möchte; was aber die Forderungen des specifisch musikalischen Standpunctes betrifft, so dürfen wir die Leistung schon jetzt als eine höchst beachtenswerthe bezeichnen, auch im Spiel zeigt sich Verständniß der Nuancen und eine deutliche Abstufung der zahlreichen Schattirungen. Wallenreiter's Ton gewinnt mehr und mehr jene ungezwungene, durch solides Studium gebildete Ansprache, die jede Stimmung zu beherrschen geeignet ist und selbst bei anstrengenden Partien Herr jedes schwierigen Momentes bleibt; seine Aussprache ist hier und da zu dumpf, von Dialect nicht gänzlich frei, aber jedenfalls ohne störende Unarten, in der Accentuation bleibt öfters eine bessere Beachtung der dem Sinne nach schweren Tacttheile zu wünschen. Das jedoch, was ihn vor allen unseren Darstellern auszeichnet, ist die Natürlichkeit, die gediegene Einfachheit seines ganzen Wesens, sie ließ auch jetzt die an und für sich so unerquickliche Figur des Bertram minder abstoßend erscheinen und ein warmer Hauch hob die wenigen menschlich anklingenden Stellen noch besonders wohlthuend hervor. — Von den übrigen Partien nennen wir die zierliche Coloratur der Frl. v. Ehrenberg und den sauber vorgetragenen Raimbaut des Hrn. Bernard. Frl. Nachtigal hat vor allen Dingen auf Entwicklung ihres Spiels, auf größere Innerlichkeit, auf eine gefälligere Tonverbindung zu achten. Hrn. Young's Robert war eine musikalisch genügende Leistung. Das Orchester hielt sich diesmal recht tüchtig.

Paris, 12. September. — Ueber die uns bevorstehende Aufführung des Wagner'schen „Tannhäuser", und namentlich über die dem Componisten hierin bereiteten Schwierigkeiten scheinen in Deutschland noch so mannigfache, wenn auch vielleicht gut gemeinte, jedenfalls aber irrige Gerüchte zu cursiren, daß ich mir erlaube, Ihnen hierüber einige zuverlässigere, aus sicherer Quelle geschöpfte Nachrichten mitzutheilen. — Thatsächlich sind Wagner alle disponiblen Kräfte nirgends voller und unbedingter zu Gebote gestellt worden, als hier, so daß eine in jeder Hinsicht glänzende Aufführung seines Werkes erwartet werden darf. Es ist dies ein Triumph seines Genies, welcher bei unseren bekannten französischen Kunstzuständen um so höher anzuschlagen sein dürfte, als Wagner erst vor wenig Monaten als Fremdling, wenn auch durchaus nicht als Unbekannter, in unsere Weltstadt einzog. Kein Zweifel, daß er dieses schnelle Durchdringen in Frankreich den großen und nachhaltigen Erfolgen seiner Werke in Deutschland zu danken hatte, welche zunächst veranlaßten, daß man seinem hiesigen Auftreten mit Spannung entgegen sah, und — nachdem seine Concerte den Beweis geliefert hatten, daß Wagner's Ruhm keine Sache der Reclame war — auch hier die wärmsten Bewunderer ihm erworben, so daß der Kaiser sich bewogen finden konnte, einen wirklich kaiserlichen Befehl zu ertheilen, welcher den Componisten zum Meister alles Materials machte, und ihm die Wege zu einer ausgezeichneten Inscenirung ebnete. Die nach vieler Mühe endlich (Wagner's eigenem Urtheil zufolge) über

Erwartung gelungene Uebersetzung des Textbuches läßt auch nach dieser Seite hin einen glücklichen Erfolg hoffen; der bestmöglichen Sänger hat sich Wagner versichert — Niemann's große Begabung und Begeisterung für Wagner's Werk ist ja in Deutschland schon hinlänglich bekannt — und auch für jeden Zweig der Ausstattung herrscht bemerkenswerther Eifer und die erfreulichste Sorgsamkeit. Das Directionspersonal scheint mit Interesse an eine Aufgabe zu gehen, welche von den bisher geübten in so vieler Beziehung verschieden ist. Wagner selbst hat seine Partitur einer nochmaligen, sorgsamen Revision unterworfen; Einiges wurde beseitigt, Anderes erweitert; die große Venus-Scene ist von ihm ganz neu bearbeitet worden; auch die Balletscene im Venusberg wird nach einem größeren Plane ausgeführt. — Beim Beginn der Proben erschien der vorläufig mit der Rolle des Wolfram betraute Baritonist als unzureichend. Der Staatsminister Fould gab aber sogleich Auftrag zum Engagement eines neuen Sängers, der Wagner's Wünschen entspräche; hieraus ist zwar eine kleine Verzögerung im Einstudiren entstanden, welcher jedoch kein böser Wille irgend einer Art zugrunde liegt, vielmehr eine, dem kaiserlichen Befehle entsprechende, besondere Liberalität. — Unterdeß hat Wagner eine neue schriftstellerische Arbeit vollendet. Ein Pariser Verleger forderte ihn nämlich zur Herausgabe einer freien, prosaischen Uebersetzung seiner Operndichtungen auf. Diese ward soeben vollendet, und Wagner bereicherte sie durch ein größeres Vorwort, welches seine reformatorischen Ideen dem französischen Publicum deutlicher und überzeugender darlegen wird, als bisher durch die Tagesblätter geschehen konnte. Das Buch soll schon im nächsten Monat in Paris erscheinen, und dürfte ganz geeignet sein, auch den „Tannhäuser" in der großen Oper ebenso anregend, als belehrend vorzubereiten.

Frankfurt a. M. Einen wahren Hochgenuß gewährte den hiesigen Musikkennern die Aufführung der Cherubini'schen „Faniska" auf unserer Bühne. Nicht blos als eine historische Erinnerung, als ein todtes Denkmal an des Meisters 100jährigem Geburtstage (der 8. Sept. 1760) wurde sie uns vorgeführt, sondern ihre edlen Melodien, ihr herrliches bis in alle Details so kunstvoll durchflochtenes harmonisches Gewebe, ihre naturwüchsige Originalität, und eine sorgfältige Darstellung, machten sie dem Beschauer verständlich und klar, und überzeugten sowol Priester als Laie, daß das wahre Schöne nicht altert. Wie neue frische Frühlingsknospen sprangen die tausendfachen Schönheiten der unversiegbaren Phantasie des Schöpfers von 28 Opern in unser erstauntes Ohr, von welchen sich auf unseren deutschen Bühnen kaum Graf Armand erhalten hat, weshalb es auch der hiesigen Bühne zum besonderen Verdienst angerechnet werden darf, daß auch „Medea" darauf einheimisch geworden, und nun selbst „Faniska" wieder hervorgeholt wird. Gleichsam zur Einführung dieser Oper gaben die Nummern 205 und 206 des Frankfurter Conversationsblatts eine Quintessenz aus dem Leben Cherubini's, welche nachzuschlagen für die Verehrer des großen Mannes von hohem Interesse sein dürfte.

Gera. Am 14. September fand zur Eröffnung der Saison das achtunddreißigste Concert des musikalischen Vereins statt. Es bot im ersten Theil: Festouverture von A. Riccius; Cavatine aus dem „Barbier", vorgetragen von der Concertsängerin Frl. Genast aus Weimar; Morgengesang für Chor und Orchester von Gade. Im zweiten Theil: Hymne an die heilige Cäcilie, für Solo und Chor, von Spohr; Ouverture zum „Oberon"; zwei Lieder: a) Persisches Lied des Mirza Schaffy, von Rubinstein, b) die „Loreley" von F. Liszt; „Freude, Friede, Freiheit", Hymne für Männerchor, componirt vom Herzog E. v. S.-C.-G. Sämmtliche Leistungen, namentlich auch die Gesangsvorträge von Frl. Genast, fanden den lebhaftesten Beifall.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Mad. Miolan Carvalho hat ihr Gastspiel im Berliner Opernhause am 12. September als Rosine begonnen. Das anfänglich mit Beifall zurückhaltende Auditorium forderte im zweiten Act eine eingelegte Pièce von Massé, in der sich die Coloratur der Sängerin im höchsten Glanze zeigte, da capo. An derselben Bühne gastirt die Sängerin Frau Cash aus Wien. Sie trat zuerst als Valentine mit entschiedenem Erfolge auf.

Für die nächste Saison der Leipziger Gewandhausconcerte ist dem Vernehmen nach ein Frl. Scharnke von Berlin als Sängerin engagirt.

Alexander Dreyschock beabsichtigt vom November ab eine große Kunstreise in verschiedene Hauptstädte Rußlands.

Rubinstein hat Wien bereits wieder verlassen und wird während der ersten Aufführung seiner Oper daselbst wieder in Petersburg sein. Im Augenblick befindet er sich in Leipzig.

In Dresden hat Frl. Baldamus aus Berlin als Gräfin in „Figaros Hochzeit" gastirt.

Das „Gesammtdirectorium der Abonnementconcerte der königl. musikalischen Capelle" in Dresden hat auch für den kommenden Winter sechs Symphonie-Concerte angezeigt. Die drei ersten finden am 24. October, 14. November und 5. December statt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 8. September hat der Wiener Männergesangverein eine Fahrt nach Graz angetreten und dort am nämlichen Tage im ständischen Rittersaale ein Concert zum Besten des Waisenfonds und des Erzherzog-Johann-Monuments gegeben; am folgenden Tage folgte eine zweite Aufführung im Freien ebenfalls zu wohlthätigen Zwecken, an der sich auch der Grazer Verein betheiligte.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Leipziger Stadttheater wird augenblicklich auch „Diana von Solange", die letzte Oper des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha, einstudirt, nachdem in verflossener Saison dessen „Santa Chiara" nicht ohne nachhaltigen Erfolg gegeben war. In der Erfindung steht „Diana von Solange" der letztgenannten Oper jedoch bedeutend nach und somit dürfte auch die Bühnenwirksamkeit eine geringere sein.

Musikalische Novitäten. Soeben erschien ein neuer „Festmarsch" (der vierte) von Franz Liszt, nach Motiven des Herzogs Ernst zu Sachsen (aus „Diana von Solange") für großes Orchester componirt. Gleichzeitig erschien eine ebenso dankbare als brillante Uebertragung desselben für Pianoforte (zu zwei und zu vier Händen) vom Componisten selbst. — Auch den „Schiller-Festmarsch" von Meyerbeer hat Liszt für Pianoforte transscribirt, und die Herausgabe wird demnächst erfolgen.

Von A. Rubinstein steht binnen Kurzem das Oratorium „Das verlorene Paradies" im Druck zu erwarten.

Neue Kunstsachen. Ende d. Mts. wird endlich in Dresden das Weber-Standbild von Rietschel enthüllt werden.

Ehrenbezeugungen. Die Mitglieder des Musikvereins „Euterpe" haben ihrem abgegangenen Director Dr. Langer aus Dankbarkeit und in Anerkennung seiner Verdienste um das Gedeihen des Instituts einen silbernen Pokal verehrt.

Personalnachrichten. Seit einiger Zeit hält sich hier in Leipzig der Clavier-Componist Richard Löffler aus Wien auf; wir werden bei dieser Gelegenheit ersucht mitzutheilen, daß derselbe keineswegs mit dem vor längerer Zeit durch ein wenig erquickliches Vorkommniß bekannt gewordenen Conrad Löffler verwechselt werden darf.

Director Eckert in Wien hat am 6. September definitiv seine Demission in die Hände des Oberstkämmerers Grafen Lanskoronsky niedergelegt. Oberregisseur Schober ist provisorisch mit der Leitung der Geschäfte betraut.

Carl Graedener, der Gründer der Hamburger Akademie, hat sein Amt als Director niedergelegt; an seine Stelle tritt Musik-Dir. Heinrich Böie aus Altona.

Capell-M. Gustav Schmidt legt seinen Posten am Frankfurter Stadttheater nieder.

Vermischtes.

Die Gesanglehrerin Frau Justizräthin Burchardt in Berlin gedenkt der Voßischen Zeitung zufolge ihre Thätigkeit noch auszudehnen, indem sie ein Institut zur vollständigen Ausbildung für die Oper zu errichten gedenkt; es soll dabei auch in Declamation, Plastik, Regie u. s. w. unterrichtet werden.

Einem Gerüchte nach wird v. Hülsen nur die Leitung der Oper und des Ballets in Berlin behalten, während das Schauspiel unter Dingelstedt's Direction kommt.

Das Mariatheater in St. Petersburg, welches am 22. September eröffnet werden soll, soll an Eleganz die innere Ausstattung aller anderen Petersburger Theater weit hinter sich lassen, die Decoration ist durchweg von himmelblauem Sammet und von Gold: in den Rückenlehnen der Parquetstühle befinden sich Spiegelscheiben mit der matt eingeschliffenen Nummer; außer den Parterrelogen (Baignoires) enthält es vier Logenreihen. Ungewiß war bis jetzt, ob die italienische oder eine russische Oper zunächst ihren Sitz darin aufschlagen soll.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von Carl Merseburger in Leipzig.

Leipzig, den 28. September 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde."

Handlung in drei Aufzügen
von
Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

Erster Aufzug.

Auch **diesem Werke** geht statt einer Ouverture eine kürzere **Einleitung** voraus, welche, obgleich in ihr die wunderbarsten Klangwirkungen enthalten sind, durchaus nicht einem äußeren musikalischen Vergnügungszwecke dienen kann und will: sie ist nicht in willkührlicher Bereitwilligkeit dem Stücke vorangereiht worden, sondern dient als idealstes Ausdrucksmittel der **Seelenzustände** unserer beiden Hauptfiguren „Tristan" und „Isolde", und zwar **jener** unsäglichen Leidenschaften, wie sie schon vor Anbeginn der Handlung diese beiden Gemüther ergriffen hatten, aber heimlich genährt und erhalten zu dieser glimmenden und verzehrend lodernden Gluth angewachsen sind. In **diesem** Sinne, als getreue Schilderin der geheimsten aber mächtigsten Seelenregungen, die eine vollkommene menschliche Natur zu empfinden nur fähig ist, steht diese Einleitung mit Recht an der Spitze dieses Werkes, welches ja selbst eine Stufenleiter aller nur fast erdenklichen Stadien der Liebe bildet.

Einem sehnsüchtigen Hauch, der langsam und schmachtend dem Violoncelle entquillt, antwortet sogleich in den Holzblasinstrumenten das **erste Motiv** (s. Beilage: M. = Motiv I, a), welches in kurzen Absätzen auf höheren Tonstufen mit kleinen Veränderungen wieder erscheint (M. I, b und c). Die sprechende Bedeutung desselben ist ihm gleichsam wie ins Gesicht geschrieben: ganz Sehnsucht, wird es von lauter Vorhaltsharmonien getragen, die auch aufgelöst von Neuem streben und drängen und zu keinem befriedigten (weder Halb- noch Ganz-) Schlusse gelangen können. Die zwei letzten Tacte (unter c) wiederholen sich nun eine Octave höher mit ruhigerem und sanfterem Ausdruck, wie klagend in die Lüfte verhallend — da erklingt dieser letzte Hauch [...]

Holzblasinstrumente erwiedern ihn drängend in der Octave und unaufhaltsam mündet (bei d) das erste Motiv in einen lang gezogenen, nicht endenden Gefühlsstrom (M. II), dessen Quelle uns Isolde später selbst entdeckt. Als sie nämlich den verwundeten, siechen Tristan bei sich verpflegte, und an „des Müß'gen Schwerte eine Scharte sie gewahrte, darin genau sich fugt ein Splitter, den einst im Haupt den Iren-Ritter, zum Hohn ihr heimgesandt, mit kund'ger Hand sie fand", da „mit dem hellen Schwert sie vor ihm stund, an ihm dem Ueberfrechen Herrn Morold's Tod zu rächen" gesteht sie Brangänen: „Von seinem Lager blickt' er her, — nicht auf das Schwert, nicht auf die Hand, — er sah — mir in die Augen." Da stimmt eine einzige Viola zuerst, wie eine aufsteigende Ahnung, jenen himmlischen Gesang an, und die Singstimme mit den Worten: „Seines Elendes jammerte mich; — das Schwert — ich ließ es fallen!" schwebt in den bezeichnendsten Intervallen darüber. Jener ahnungsvolle, tiefergreifende Gesang ist es nun, der in der Einleitung das zweite Motiv bildet (M. II), nur wird er hier von dem sonoren Tenorklange der Violoncelle getragen (M. II, a), und dehnt sich (über b und c) weiter aus, worauf der erste Theil desselben (a) mit etwas anderer Harmonisirung sich wiederholt (aa), und zu einer sehr anmuthigen, aus dem Motiv gebildeten Wendung (M. II, d) führt, welche zuerst mit ruhigem Ausdruck von getheilten Violen und Violoncellen, dann mit Holzblasinstrumenten in der Octave wiederholt, dann wieder von ersteren eine Stufe höher und „belebt", auch mit „belebtem" Ausdruck von den Holzbläsern in der Octave wieder beantwortet, ausgeführt wird, worauf das Quartett das zweite Motiv neu harmonisirt bringt (a¹), welches drängend von Holzblasinstrumenten ebenfalls wieder eine Octave höher ertönt und zu einer neuen, sehr sehnsüchtigen Periode (e) führt (Quartett und Fagotte). Hieran reiht sich nun in erweiterter Lage und prächtiger Polyphonie die frühere dritte Periode (c) des zweiten Motivs (M. II, cc) mit ihrem für die Folge wichtigen, im vierten und fünften Tacte auftretenden Basse (c¹), erleidet aber zu Ende (in ihrem letzten Tacte) eine kleine Veränderung (ccc), welche sich in den folgenden Tacten immer mehr steigert, um wieder nach der aus dem zweiten Motiv gebildeten Periode (aa¹, aber eine große Terz höher als aa) zu führen, welche zuerst von den Violinen und Violoncellen leise begonnen wird, aber schnell anwächst und dann (in der zweiten Hälfte des vierten Tactes von Anbeginn dieser Periode gerechnet) von Hörnern und sämmtlichen Holzbläsern [...] ommen (jetzt aber in der

selben Tonart und letzten Tacthälfte wie bei aa) sich immer mächtiger aufthürmt und (durch aaa) zu einem neuen, scharfbegrenzten, in den Streichinstrumenten auf quasi crystallisch aufschießenden Säulen getragenen Rhythmus (M. III) führt, welcher sich sequenzartig in die Höhe rankt. Es ist größere Bewegung entstanden, deren immer mehr und mehr leidenschaftlich drängende Kraft (wenn unsere Empfindung nicht schon deren Ursache erriethe) durch das plötzliche Auftreten des ersten Motivs (M. I, a^2) uns enthüllt wird, welches, von Hoboen und Englisch Horn angedeutet, gleich darauf von kräftigen Horntönen unterstützt, sich noch einmal wiederholt, worauf unmittelbar die übrigen Theile (M. I, b [bei dessen letztem Tact die Vorzeichnung von drei ♯ wieder schwindet], c und d; d beginnt sogar schon im Anfang des letzten Tactes von c) und zwar ohne die Verbindungstacte in immer größerer Erhebung folgen, während zugleich die Streichinstrumente in mehr und mehr beschleunigten, immer höher reichenden kühneren Gängen jenen schwellenden Inhalt abermals mit unaufhaltbarer Macht in den jetzt gewaltig erhobenen Empfindungsstrom (M. II, a) ausströmen lassen, dem aber eine in herben Intervallen beigegebene (aus dem im letzten Tacte von c des M. I aufgetretenen merkwürdigen Intervall „h" auf dem F-Dreiklang entwickelte) Gegenstimme bald seine Richtung ändert. (Schon nach drei Tacten des diesmal mit jenem „h" auf den Niederschlag schon eingetretenen M. II, a.) War vorhin das Auftreten des ersten Motivs (bei M. I, a^2) die Ursache jener drängenden Bewegung, so ist es nun das zweite, welches eine neue Aufregung hervorbringt (M. II, a^2), die aber jetzt in zügelloser Leidenschaft den bis hierher so logisch gesponnenen Faden fast verläßt, sich dann des ersten Motivs bemächtigt und es dermaßen umgestaltet, daß von der früheren Septimenlage eine Erhebung zur None stattfindet (M. I, a^3), — eine tief bedeutungsvolle Intention, die später ihre Erklärung findet. Für jetzt können wir uns aber damit begnügen, anzunehmen, daß eine tödtliche Verzweiflung unser Thema so seltsam ge- (und gewiß absichtlich ent-) staltete, eine gewisse Verzweiflung, die durch die fortwährend noch gesteigerte endlos sehnsüchtige Leidenschaft, die sich keines Raths bewußt wird, und erst später einen lindernden Ausweg zu finden glaubt, hier vollkommen berechtigt und natürlich begründet erscheint. Nach einem zweimaligen, heftig rüttelnden, gewaltsamen Anschlagen des neugestalteten ersten Motivs (M. I, a^4) mit Trompeten und Posaunen, sinkt es, zum drittenmal begonnen, wie von der übergroßen Erregung vernichtet, in den früheren trostlosen Zustand zurück (M. I, a, aber ohne den vorhergehenden Einleitungstact der Violoncelle), worauf noch mehr abnehmend auch die nächste Periode (M. I, b) folgt, nur mit dem Unterschiede, daß die Violinen die in den letzten Tacten dieser beiden Perioden auftretenden Septimen („d" und „f") jedesmal etwas anhalten und dann das zweite Motiv andeuten (ähnlich wie bei M. II, a^2), dem sich nun in den Violoncellen und Violen die Verbindungstacte zwischen den beiden ersten und der dritten Periode des ersten Motivs etwas verkürzt anschließen. Statt der folgenden folgt nun eine aus der vierten des zweiten Motivs gebildete Periode (M. II, d^1), welche sich dann selbst (sie selbst ist M. II, d) unverändert anschließt und gleich eine Stufe höher von den Holzblasinstrumenten in der Octave beantwortet wird. In welch innigem Zusammenhange überhaupt unsere beiden Hauptmotive zu einander stehen, zeigt nun die folgende aus beiden (nämlich aus M. II, e und M. I, d) entwickelte Periode (M. II, e^1 und M. I, d^1), deren Vordersatz dem zweiten, der Nachsatz dem ersten Motiv angehört. Noch einmal gelangt darin die mehr und mehr in sich verdüsternd zurücksinkende Stimmung zu einem sehnsüchtig herben Ausbruch, welchem dann wie früher, nur in anderer Harmonisirung, das zweite Motiv in abgebrochenen Sätzen und seltsamen Wiederholungen (M. II, a^3, a^4 und a^5) immer mehr nachlassend und langsamer folgt. Endlich auf dem Pedal H angelangt, erscheint in düsterer, brütender Färbung, wieder mit der None, das erste Motiv (M. I, a^4), um darauf in noch tieferer Lage unaufgelöst zu verhallen (M. I, a^5). Die Bässe beginnen einen unheimlich-wehmüthigen Gang, während der Vorhang sich erhebt.

Wir sind überzeugt, daß es Jedem, dem es ernstlich darum zu thun ist, einen sicheren Blick in den großen, seelenerhebenden Inhalt dieser wunderbaren Tonschöpfung zu werfen, nach unserer Verzeichnung des Verlaufes (der Form) derselben leicht sein wird, sich dieselbe selber annähernd vorzubilden. Ein Verstehen des Uebrigen, wenigstens des ersten Actes, hängt wesentlich von dem Eingedrungensein in die Einleitung ab. Wir halten es daher für angemessen, erst in der nächsten Nummer weiter zu gehen.

(Fortsetzung folgt.)

Werke für Pianoforte von Antoine de Kontski.

Der Pianist v. Kontski hat sich auf seinen Kunstreisen in so vielen Städten hören lassen, daß ein Urtheil über ihn unter den Künstlern ziemlich einstimmig feststehen wird: Ant. de Kontski steht mitten inne zwischen Charlatanerie und wirklicher Künstlerschaft. Er spielt die wässerigsten und trivialsten Dinge, sein Portefeuille fürs große Publicum ist voll von musikalischen Zuckerbäckereien, die ein Künstler von reinem Charakter sich geniren würde zu spielen — er müßte sonst einer jener Schelme sein, die dem Kinde Publicum die Bonbontüte präsentiren, um es heimlich auszulachen, wie leicht es zu gewinnen ist. Nichtsdestoweniger ist dergleichen als Charakterlosigkeit zu bezeichnen, denn es giebt genug Effect-Stücke und -Stückchen von Geist und künstlerischer Reinheit, die das Publicum mit großem Appetit genießt. — Andrerseits spielt v. Kontski aber auch solide Sachen, Concerte von Field, Dussek, Ries, Hummel, Weber u. A. und zwar fein, sauber, elegant, piquant, brillant und mit solidem, charmantem Vortrag.

So gehen denn seine oben charakterisirten Eigenschaften auch in einander: der solide Künstler weiß den Platituden eine gewisse Haltung zu verleihen; der charlatanhafte Künstler zieht die Kunstwerke stellenweise in das Mätzchenhafte. So hörte ich z. B. einen gewöhnlichen concertanten Tanz-Walzer von ihm mit Reiz und nicht zu verachtender Solidität, Weber's „Aufforderung zum Tanz" geradezu widerlich-coquet, Beethoven's Adagio der C moll-Symphonie aber nichtssagend vortragen.

Kontski's Werke sind ein Spiegel seines Wesens, so wie es vorhin ausgesprochen wurde, nur daß dabei der Mangel einer selbstschöpferischen Phantasie den „Künstler" etwas zurückstellt und ihn nur insofern auf den charlatanhaften Virtuosen wirken läßt, als die Compositionen eine gewisse Würde der musikalischen Satzweise, auch hin und wieder wol einen geistigen Moment haben. Kontski hat auch Symphonien geschrieben und ich kenne Etwas davon: sie beweisen eclatant den Mangel tieferen oder höheren Productionsvermögens.

Es sollen nun sieben uns vorliegende Hefte von Kontski'schen Compositionen eine möglichst kurze Besprechung erhalten. Sie sind aus Trautwein's Verlag in Berlin.

Op. 100. *Edition nouvelle et augmentée de l'Indispensable du Pianiste.* Exercices quotidiens pour le Piano. Pr. 3 Thlr.

Der Autor schickt eine Vorrede mit ausführlicher Unterweisung im Anschlag vorher, die frappant zu nennen ist und ihn, den Autor, treffend charakterisirt: er erzählt mit ziemlicher Selbstgefälligkeit nutzlose Schnurren darin (wie Jemand aus einer Fingermaschine eine Mausefalle gemacht hat ... „ich saß an meinem Secretair und schrieb meine zweite Symphonie" rc.). Es wird Einem übel dabei! — Der Anschlag wird keineswegs demjenigen aus Kontski's Beschreibung klar werden, der ihn nicht schon hat. Die zehn bis zwölf Seiten Folio hätten besser benutzt werden können! sie sind das Geld nicht werth. Ein Anderes ist es dagegen mit der nun folgenden Partie von Seite 20—64 (denn die übrigen Seiten, namentlich das Präludiren betreffend, sind schwach). Der Autor giebt darin die bekannten, Jedem nützlichen Uebungen, von den Tonleitern verschiedener guter Spielweisen an, durch allerlei à la Czerny recht annehmbar eingerichtete Uebungen hindurch, in Läufern, Trillern, accordischen Figuren, Terzengängen, Octaven rc. Wir vermissen die nothwendigen Fünffinger-Uebungen, denn diese sind unerläßlich für die Mechanik. Man hat von dem Ganzen, trotz des widerlichen Geschwätzes im Texte, doch immer den Eindruck, daß der Herausgeber eine gediegene Technik inne habe, wie man diese auch aus seinem Spiele heraushört — das soll hier mit aller Achtung anerkannt werden.

Op. 163. *Rêverie.* Pr. 15 Ngr.

Op. 168. *Deux Romances sans paroles.* Pr. 15 Ngr.

Op. 172. *Souvenir de Helsingfors:* Polka. — *La Violette:* Polka-Mazurka. Pr. $12^1/_2$ und $17^1/_2$ Ngr.

Diese Compositionen sind sämmtlich Salonsüßigkeiten, mit Geschick für Ungeschickte gesetzt. Man braucht derartige Sachen zuweilen für Talentlose, die ein Lehrer doch unmöglich alle fortweisen kann, wenn sie Lust zum Lernen haben; zum Thee vorzuspielen gehen die Sachen auch an. Die Polka zu Ehren Helsingfors' ist aber selbst des Hrn. v. Kontski unwürdig! Dergleichen Tänze müssen sein, und sie sollen sogar geübt werden, denn sie haben etwas Bildendes für Rhythmik, Accent rc.; aber sie müssen auch mit wirklichem natürlichem Tanzgefühl componirt sein und ein ureigenes Lebensfünkchen haben — aber hier (die Redensart paßt:) „hört Alles auf!" Nach diesem Stücke die Mazurka La Violette gespielt, hebt in den siebenten Himmel!

Op. 176. *Fantaisie* sur des motifs favoris de l'Opéra „Simon Boccanegra" de *Verdi.* Pr. $^3/_4$ Thlr.

Op. 182. *Grande Fantaisie de concert* sur des motifs favoris de l'Opéra „La Traviata" de *Verdi.* Pr. $1^1/_6$ Thlr.

Das erstere Werk ist wol nur für schwache Dilettanten berechnet, ein Potpourri von etwas concertanter Haltung, sonst ohne jede Würze. — Die Phantasie über „Traviata" hat mehr ausgearbeitete Partien und wirkt auch ziemlich hübsch nach Seite der Sinnlichkeit hin; etwas Höheres, das aus reiner Phantasie hervorginge und auch nur die entfernteste Neigung zu einer Art von Wärme, oder Etwas von Begeisterung spüren ließe, ist mir nicht aufgefallen. Das Beste, was ich von Kontski'scher Phantasieblüthe kenne, sind zwei Mazurka's (Polenblut verleugnet sich nicht!), die eine ist, glaube ich, Op. 132 in E, die andere jene erwähnte „La Violette"; diese beiden Stücke empfehlen wir für Dilettanten und für gewisse Concertgeber als Concertprogramm-Assietten. Von den übrigen Stücken wolle man sich selber Etwas aussuchen, für mich fand ich Nichts darunter, das eine besondere Empfehlung verdiente. L. K.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's mit Inbegriff aller Arrangements rc. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. 3 Thlr.

Die Wichtigkeit von thematischen Verzeichnissen ist schon so oft hervorgehoben worden, daß weitere Expectorationen an dieser Stelle überflüssig erscheinen. Mit Freuden begrüßen wir darum auch das in der Ueberschrift genannte Verzeichniß Schumann'scher Werke. Nachdem bereits im Jahre 1851 ein „systematisch geordnetes Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen R. Schumann's" von F. Whistling erschienen, das jedoch, ganz abgesehen davon, daß es als zu Schumann's Lebzeiten veröffentlicht nicht abschließend alles von ihm Geschaffene enthalten konnte, auch durch den Mangel an Notenbeispielen nicht hinreichen konnte, hilft nunmehr das obige Verzeichniß allen denkbaren Bedürfnissen im Wesentlichen aus. Schon vor einigen Monaten, damals aber in einer von mancherlei Fehlern verunstalteten und nicht ganz vollständigen Ausgabe erschienen, liegt es jetzt in neuer, vervollständigter und verbesserter Gestalt vor, um sich den bereits seit längerer Zeit erschienenen und auch in d. Bl. von Uhlig und Pohl ausführlich besprochenen Verzeichnissen über Beethoven's und Mendelssohn's (und Chopin's) Werke anzureihen.

Ganz correct, oder alle Wünsche befriedigend darf nun zwar auch diese zweite Ausgabe noch nicht genannt werden. Wenn in der ersten die Gesänge unter Opuszahl 145 und 146 gänzlich fehlten, so sind diese zwar in der verbesserten Ausgabe ergänzt, ohne doch zugleich in der Inhaltsübersicht und dem Register der Liedertexte zwischengefügt zu sein. — Von etwa noch nachgelassenen Werken fällt uns zwar im Augenblicke keines bei, das auch jetzt noch weggeblieben wäre; in der Anordnung des Materials, hinsichtlich der Vollständigkeit der Titel aber bleiben noch manche Ergänzungen und Correcturen zu wünschen. Wir sehen hier von eigentlichen Druckfehlern ab (z. B. zweimal das Wort Hetarte statt „Astarte" p. 89; die Angabe, daß Liszt Wasielewski's Buch über Schumann im 42. Bde. d. Ztschr. besprochen, wo dieses doch von dem Redacteur d. Bl. im 48. Bde. geschehen, die durchgängig nachlässige Interpunction; auf p. 1 Pfte. seule statt „seul"; p. 4 Tietel statt „Titel"; p. 8 den Namen statt „dem Namen"; p. 83 Eccosaise statt „Eccossaise"; durchweg Transcription statt „Transscription"; bei Op. 90 Sechs Gedichte und Requiem — statt einfach „Sieben Gedichte"); es handelt sich an dieser Stelle vielmehr um principielle Mängel, um solche Nachlässigkeiten, die den Gebrauch im Ganzen und durchgehend erschweren. Da haben wir denn zunächst auch in diesem Falle wieder denselben Fehler zu rügen, welchen schon Pohl in seiner Recension des Mendelssohn-Verzeichnisses des Weiteren nachwies: daß die Namen der Dichter fast bei allen Liedern und Gesängen fehlen, ein Tadel also, der keineswegs das vorliegende Verzeichniß speciell, sondern ebenso die früheren trifft. Wir beklagen freilich diesen Mangel hier umsomehr, als gerade die Wahl Schumann's in dieser Beziehung manchem Jünger der Tonkunst zum mustergültigen Beispiel dienen könnte; ganz unbegreiflich erscheint er aber in den zahlreichen Fällen,

wo aus einem und demselben Dichter ein ganzer zusammengehöriger Cyclus von Gesängen gewählt ist, so bei Op. 42: (Chamisso's) „Frauenliebe und Leben." Wunderlich ist es auf der anderen Seite, daß bei einzelnen Werken, so bei Geibel's Liedern Op. 29, 30, Hebbel's Gedichten Op. 106, 108, so wie bei den großen Ensemblestücken von Horn („Pilgerfahrt der Rose"), Uhland („Königssohn", „Sängers Fluch", „Glück in Edenhall"), Byron („Manfred") und Geibel („Vom Pagen und der Königstochter") diese Dichter ausnahmsweise, also inconsequenter Weise, wirklich aufgeführt stehen. Einen wesentlichen Fehler der früheren Verzeichnisse finden wir in dem vorliegenden nur in seltenen Fällen, daß die Notenbeispiele ohne Durchführung des Themas, selbst ohne annähernd bestimmt den musikalischen Hauptinhalt zu Beginn des Satzes anzugeben, sich einfach mit der mechanischen Copie der ersten Tacte begnügen. Vor allen Dingen ist die Melodie, wo dies irgend anging (und namentlich bei allen Vocalcompositionen in kleineren Noten), angeführt; bei einzelnen Instrumentalsätzen, so dem ersten der Phantasie Op. 17, den ersten beiden der G moll-Sonate, wären einer oder zwei der folgenden Tacte erwünscht gewesen. Dabei ist jedoch der Umstand zu berücksichtigen, daß in diesen und vielen anderen Fällen bei der kurzathmigen Melodiebildung und den stets charakteristischen Harmoniefolgen Schumann's auch in einigen wenigen Tacten das jedesmalige Werk sofort zu erkennen ist. Im Ganzen verdient jedenfalls das Schumann-Verzeichniß — dem auch eine Uebersicht der sämmtlichen Compositionen nach Gattungen und ein alphabetisches Verzeichniß der Lieder-Anfänge und -Titel beigegeben ist — den Vorzug vor früher erschienenen anderer Meister; manche Mängel sind nach den gemachten Erfahrungen vermieden, manche Seiten verbessert und ergänzt worden, und so empfehlen wir dasselbe allen Verehrern der Schumann'schen Muse aufs Angelegentlichste. P. L.

Eine Falsification Mozart's.

Am 12. und 13. August beherbergte Teplitz in seinen Mauern nahezu an tausend Sänger, die aus Böhmen, Sachsen und Preußen gekommen waren, um in gemeinsamer Sangeslust ein Fest zu feiern, wie in Böhmen bisher noch keines stattgefunden. Vierzig Männergesangvereine mit ebensoviel Vereinsdirectoren hatten sich in Folge Einladung des Teplitzer Fest-Comités eingefunden. Sechszehn Vereine betheiligten sich an dem Wettgesange, wobei bekanntlich der Dresdener „Orpheus" als Sieger den ersten Preis erhielt. Das Fest ging ohne die geringste Störung vorüber, die Ueberraschung von Jupiter pluvius beim Auszuge hierbei in Abzug gebracht. Es herrschte nur eine Stimme des Lobes und der Anerkennung über die zuvorkommende, freundliche Aufnahme der Stadt Teplitz, über die opferwillige, umsichtige Thätigkeit des Fest-Comités, und der von so vielen Vereinen den Teplitzern in den Zeitungen Böhmens ausgesprochene herzliche Dank mag wol als Beweis gelten, wie hoch die Sänger des In- und Auslandes die so heiter und ungetrübt verlebten Stunden des 12. und 13. Aug. in Anschlag zu bringen wissen.

Ich befand mich zu jener Zeit in Hohenelbe in Böhmen, und verfolgte die Berichte über dieses großartige Sängerfest nicht ohne Interesse. Auch der vor vier Jahren von mir gegründete Männergesangverein in Hohenelbe, welcher im „Leipziger Journal" vom 26. Aug. bei Besprechung des Wettgesanges an jenem Feste von einem — wie der Titel jenes Aufsatzes aussagt — unparteiischen Leipziger Beurtheiler in seinen Leistungen so hervorgehoben, und jenen Preise erhaltenden Vereinen gleichgestellt wurde, hatte sich an den gemeinsamen tausendstimmigen Gesängen gleich den anderen Vereinen betheiligt, und gönnte sich derselbe nach seiner Rückkunft nur kurze Zeit der Erholung, um noch während meiner Anwesenheit daselbst ein Concert, zu dem ich meine Mitwirkung zugesagt, veranstalten zu können.

In einer Probe zu diesem Concert, der ich in der Absicht beiwohnte, um mich an der diesem Vereine eigenen Begeisterung und Liebe zur Sache zu erfreuen, und frühere Reminiscenzen in mir wach zu rufen, wurde zum Behuf der Aufführung für jenes zu veranstaltende Concert, neben anderen Liedern, auch „Der Sängerbund von Mozart" gesungen; dieselbe Composition, welche von dem Teplitzer Fest-Comité den Gesangvereinen behufs Einstudiren übersendet, zur Gesammtaufführung von dem musikalischen Leiter dieses Comités bestimmt war, und welche auch an jenem Feste von nahe an tausend Sängern vor einem äußerst zahlreichen Publicum gesungen wurde. Kaum aber waren die ersten acht Tacte Einleitung dieser angeblich Mozart'schen Composition erklungen, als die, den musikalischen — eigentlich unmusikalischen — Schüler im allertiefsten Stadium harmonischer Entwicklung charakterisirenden Fortschreitungen sofort in mir den Verdacht wachriefen, es liege hier wenn nicht Irrthum, so doch eine schändliche Täuschung zu Grunde. Als aber weiterhin bei fadestem, an Kneipenlieder erinnernden Rhythmus sich fast in jedem Tacte die gröbsten harmonischen Fehler und Ungeschicklichkeiten aller Art in der Stimmenführung hören ließen, und endlich zum Schluß an österreichische Kneipenjodler erinnernde, Mozart's Genius und seine Manen arg verhöhnende Klänge laut wurden, — wobei die äußeren Stimmen, Mittelstimmen einschließend, in Octaven sich bewegen und man an den Effect von auswendig gesungenen, zur Mehrstimmigkeit sich unfreiwillig gestaltenden Liedern unmusikalischer Handwerksburschen unwillkürlich erinnert wird —: da riß meine Geduld, und entrüstet declarirte ich zur Ueberraschung der staunenden Sänger, daß hier wenn nicht Irrthum, eine Mystification ihr arges Spiel treibe.

Ueber die Nicht-Authenticität dieser Composition kann bei solcher musikalischen Sudelei auch nicht der geringste Zweifel obwalten, und kann ich meine Verwunderung darüber nicht verbergen, wie es nur möglich war, eine solche Composition von tausend Sängern ohne Protest derselben zur Aufführung zu bringen, und noch dazu unter Mozart's Namen.

Es kann mir auch nicht entfernt in den Sinn kommen, jene Möglichkeiten, welche zu der tausendstimmigen Festaufführung solch schreckenerregenden Machwerkes unter Mozart's kunstgeheiligtem Namen Veranlassung gegeben, hier speciell erörtern zu wollen. Pflicht aber der musikalischen Oberleitung jenes Sängerfestes — welche diese Composition zur gemeinsamen Aufführung bestimmte, und der die Bezugsquelle dieser angeblich Mozart'schen Composition vielleicht nicht unbekannt ist — dürfte es sein, mindestens den an jenem Feste betheiligten Vereinen, bei denen sonst der Name Mozart's fernerhin geschändet würde, eine Berichtigung dieser Angelegenheit zukommen zu lassen, und zwar im Interesse des guten Geschmacks mit der dringenden Bitte: diese grenzenlose Pfuscherei eines im Dunklen thätigen unmusikalischen A-B-C-Schützen aus ihren Repertoiren gänzlich und für immer zu streichen.

Breslau, 15. Sept. 1860. Heinrich Gottwald.

Wiener Briefe.

Concertbericht.

(Fortsetzung.)

Unser Männergesangverein, theils durch Herbeck, theils durch Chormeister Schlöger gelenkt, brachte in seinem für dieses letzte Semester einzigen Concerte sehr wenig Hervorragendes. Das leidige Bänkelsängerthum bleibt nach wie vor der gänzlich entsittlichende Lebensweg aller Genossenschaften solcher Art. Selten erheben sich sowol die besten Programme als die anständigsten Leistungen jener Vereine über die Heerstraße des Gewöhnlichen. Was frommt uns da und dort ein Schubert, Mendelssohn, Schumann oder — wie diesmal — gar ein Orlando di Lasso mitten unter den Dutzendcomponisten? Einer so bedenklichen Umgebung ist auch das unverdient ganz spurlose Vorübergleiten eines sehr frischen Jagdchores von Herbeck in unserem letzten Männergesangvereinsconcerte zuzuschreiben. Man ist seit jeher gewohnt, von solchen Brüderschaften nur Ausgefahrenes zu hören. Dies geht so weit, daß man das wirklich Hervorragende unter solcher Masse kaum gewahr wird, und die Bravos — ob verdient oder unverdient — Jenen überläßt, die an solcher Art Geklingels in unserer Zeit merkwürdigerweise noch Geschmack finden. Abgesehen von diesem grundsätzlichen Irrthume aller Künstlerbündnisse solcher Art: ich meine hiermit eine selbstsüchtige Erhebung der Sonder- über die Allkunst — leistet auch unser Männergesangverein sehr Erfreuliches. Frische Stimmen und sorgsame Ausführung kennzeichnen ihn nach hinlänglich günstiger Seite. Dasselbe gilt von unserem akademischen Gesangvereine und von seinem diesjährigen ersten Auftreten. Hier finden sich wenn möglich noch bedeutendere und hoffnungsvollere Mittel, als im Männergesangvereine. Möchten sich diese begabten jungen Leute doch einmal an die Durchführung eines großen deutschen Gesangwerkes machen, und ihre bildungsfähige Kraft doch nicht immer an Alltagssachen, untermischt von mancher da und dort eingestreuten Blume des Classicismus oder der Romantik, zersplittern!

Sehr erfreulich steht es dagegen mit der Sachlage unserer Singakademie. Dieses Institut, nach wie vor durch Stegmaier's in dieser Richtung höchst thatkräftigen Sinn gelenkt, verfolgt mit ehrenwerther Beharrlichkeit seinen ursprünglich vorgesteckten Zweck. Dieser ist die Pflege mustergültiger Gesangmusik aller Zeiten, mit Bevorzugung jener aus der schönen Epoche der Einheit des künstlerischen und kirchlichen Lebens. So brachte uns denn die Singakademie zuerst den „Thimotheus", dann „Der Rose Pilgerfahrt" in durchreifter und sichtlich von allseitiger Liebe zur Sache beeinflußter Darstellung. Nicht genug. Stegmaier's Akademie lieferte auch ihren gewiegten Beitrag zur Aufführung des Händel'schen „Israel in Egypten", für dessen langersehntes Erscheinen Director Eckert und die ihm unterstehende brave Capelle unseres Hofoperntheaters den ersten Anstoß gegeben hatte. Auf solche Art ist denn ein langgehegter Wunsch so mancher Musikfreunde meiner Glaubensgenossenschaft erfüllt worden, endlich einmal wieder das kernige Deutsch unseres Großmeisters Händel zu vernehmen. Leider haben die Erfolge beider Aufführungen gezeigt, wie sehr man im Allgemeinen dieser plastisch schönen Kraftsprache fremd geworden. Auf einer Seite ist unser Publicum jahrelang in seligen Träumen gewiegt worden durch den Genuß des unerschöpflichen Melodienquelles der beiden großen Vorläufer Beethoven's. Auf anderer ist es durch eben so lange Zeit — Dank Meyerbeer und den Neuitalienern an prosaischen Lärm und inhaltslosen Pomp gewöhnt worden. Endlich hat Rossini's bestechende Gesanglichkeit, und im letzten und unläugbar besten Grunde Beethoven's Allkraft der Tonrede ihr Redlichstes dazu gethan, unsere Hörerschaft auf alle mögliche Art zu blenden. So ist es nun kein Wunder, daß ein durch Jahrzehnte nur mit solcher Kost genährtes Publicum sich nur schwer, d. h. so viel als gar nicht mehr in den Kern dessen hineinzufinden vermag, was Händel, der vollberechtigte Herold des Einfachgroßen, gewollt und verwirklicht hat. Derselbe Vorwurf trifft die meisten unserer heutigen Sänger. Ich spreche da nicht von unseren Chören. Diese ließen sich willig von Stegmaier's und Eckert's gesundem Sinne beeinflußen, und stellten Händel, den deutschen Künstlermann, nach seiner vollen Würde dar. Auch unser treffliches Orchester wußte sich in seine Rolle ganz geschickt zu finden. War auch die ganze Leistung nur das Ergebniß einer gewissenhaften Dressur, so wurde doch innerhalb der eben bezeichneten Grenzen mit großem Erfolge gewirkt. Man könnte von Glück sprechen, gelänge jede Wiedergabe altclassischer Kunstwerke in solchem Grade, wie jene der beiden Händel'schen Oratorien durch die Chor- und Orchesterkräfte unserer Hauptstadt. Diese zeigen sich ja bei jeder Gelegenheit für alles Schöne empfänglich und gut geschult. Auch werden sie von den beiden früher erwähnten Dirigenten, wie auch von Herbeck, immer trefflich gelenkt. Mein Tadel trifft blos die Solosänger. Ich nehme hiervon nur unsere treffliche, allem Schönen so warm hingegebene, geistreiche Sängerin Frau Dustmann, und die wackeren Bassisten Panzer, Maierhofer und Dr. Schmid aus. Maierhofer war bei diesen beiden Aufführungen leider unbeschäftigt. Die übrigen Einzelnsänger gaben nur den Noten der Partitur ihr gutes Recht. Fragt man aber nach dem Geiste, der aus ihrem Gesange redete, so war es der Zeitgeist im schlechten Sinne, ein theils vollkommen gleichgültiges, theils nach allbekannter Neuitalienerart vornehmthuendes Abfertigen der großen Aufgabe. Diesem Verfahren war überall der Widerwille gegen jene Musik anzumerken, welche dem Sänger die vielbeliebten Unarten des tempo rubato und des schreienden Loslegens verbietet. Läge nicht in dieser verwünschten Manier unserer heutigen Solisten ein bedenklicher Hemmungsgrund der Aufführung Bach'scher Werke, so wäre es dringende Pflicht der Kritik, unsere reichbefähigten Dirigenten Eckert, Herbeck und Stegmaier mit allen möglichen Gründen zu bewegen, uns doch endlich einmal diese lange genug vorenthaltenen Schätze älterer Kunst aufzuschließen. Dem eben angedeuteten Boden zunächst, auf welchem es bei uns noch unendlich viel kennen zu lernen und zu bebauen giebt, dürfte es wol kaum ein der bisherigen Entwicklungsstufe süddeutscher Gesangsbildung zusagenderes Feld geben, als das in Schumann's Cantaten und Balladen so reich bedachte Gebiet. Dies zeigte sich neuerdings an der in aller Rücksicht vortrefflichen Darstellung der „Pilgerfahrt der Rose" durch unsere Singakademie. Wolle das duftig schöne Tongebilde ja nicht in Vergessenheit kommen! Möchte aber auch baldmöglichst an das Studium der letzt erschienenen größeren Balladen Schumann's gegangen werden. Die Besprechung dieser Werke in den Blättern Ihrer Zeitschrift sollte Wort für Wort von unseren Singvereinslenkern, ja sogar von jedem einzelnen Mitgliede dieser Anstalten beherzigt, und das Wort bald zur lebenden That erhoben werden.

Auf das diesjährige Programm unserer philharmonischen Concerte paßt haarscharf jenes strenge, doch treffende Wort Ihrer Zeitschrift über die letztverstrichene Leipziger Gewandhauszeit und über die Stellung Ihres dortigen Insti-

tutes zum Jetztleben. Ebenso trifft jener kernige Aufsatz, welcher das Maiheft Ihrer „Anregungen“ eröffnet, die Achillesferse unserer Philharmoniker in empfindlichstem, doch umfassendstem Sinne. Da wol beide Aufsätze Ihnen und Ihrem Leserkreise noch frisch im Gedächtnisse haften, so will ich — aller Wiederholungen mich entschlagend — nur die Thatsachen sprechen lassen. Ich will Ihnen einfach erzählen, was wir in diesen Orchesterconcerten — deren seit meinem früheren Berichte drei stattgefunden — vernommen. Um zunächst der preiswürdigen, weil vollkommen zeitgemäßen Seite dieser Programme zu gedenken, so erledigt sich diese in der Angabe nur weniger Tonstücke. Diese sind: Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale, dessen A moll-Concert für Pianoforte (von der Gattin des Meisters nach bekannter Art gespielt), endlich das schon besprochene Händel'sche Oratorium „Israel in Egypten“. Diese Tonwerke zu bieten, war aus mehr denn Einem Grunde ein dringendes Bedürfniß. Was ist es aber mit Beethoven's schon unzählige Male gehörten und bewunderten Ouverturen zu „Coriolan“ und „König Stephan“? Was ist es ferner mit solchen aus ihrem Verbande gerissenen Bruchstücken, wie Mozart's Terzett und Quintett aus „Cosi fan tutte“ und Spontini's großer Arie der Vestalin? Was soll endlich Stradella's geradehin unbedeutende zweite Kirchenarie in einem großen Concerte, deren uns im Jahresverlaufe höchstens vier bis fünf gegönnt? Allen möglichen Respect, ja — ich will noch mehr sagen — alle mögliche hingebende Liebe für Mendelssohn's zartduftige A moll-Symphonie. Aber ich frage: wie lange ist's her, daß wir dies Werk gehört? Kaum Jahresfrist, lautet die Antwort. Auf die Gegenfrage: wann sind die Symphoniker Berlioz und Liszt, wann — um auch Kleineren ihr gutes Recht zu gönnen — Gade, Bennett, Reinecke, Rietz u. A. über unsere Concertbühnen gegangen? lautet der Bescheid in Hinsicht auf Berlioz: im Jahr 1845 während der Anwesenheit des Componisten, seitdem nicht wieder. Bezüglich Liszt's kennt man hier nur die „Préludes“ aus einer einzigen, sehr flüchtig dahingeeilten Darstellung, von welcher ab bis jetzt vier Jahre vergangen sind. Ueber das Schicksal des „Prometheus“, der in diesem Jahre getagt, liegen die Acten offen da vor Jedem, der Augen zum Sehen hat. Die übrigen symphonischen Dichtungen dieses Meisters sind uns ebenso unbekannt, wie jene der besseren Mendelssohnisten, und wie u. A. auch Schumann's Es dur-Symphonie. Mein ceterum censeo lautet unter solchen Umständen einfach: Vorwärts! In diesem Worte liegt auch schon das Zutrauen in die Kraft unserer Musiker und Concertdirigenten ausgesprochen. Das bisherige Treiben der Ultraconservativen unter ihnen beschönigen zu wollen, wäre hingegen ehrlos, weil das entschiedenste Widerspiel meiner Ueberzeugung.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Wenn unsere königl. Hofoper durch contractliche Urlaubsbewilligungen einiger hervorragender Mitglieder noch immer nicht in pleno beisammen ist, und diese fühlbaren Lücken seit der Eröffnung der Oper nach den Ferien durch das Gastiren fremdländischer Sänger keineswegs ausgefüllt wurde, so waren wir umsomehr darauf gespannt, die in Paris und London gefeierte Weltsängerin Frau Miolan Carvalho aus Paris als Rosine im „Barbier von Sevilla“ zu hören. Sie sang italienisch und sprach französisch, unsere Sänger sangen deutsch, so daß die Zuhörer aus dieser babylonischen Sprachverwirrung weder einen eigentlichen Kunstgenuß, noch einen einheitlichen Eindruck mit nach Hause nehmen konnten. Abstrahiren wir von der eminenten, hochanzuerkennenden Virtuosität, mit welcher Frau Miolan die technisch schwierigen Variationen über den „Carneval von Venedig“, von Massé für sie componirt, staunenswerth singt, so ist sie, nach ihrer Rosine zu urtheilen, als Opernsängerin in ihrer Objectivität und Universalität durchaus nicht mit den Sternen erster Größe, den Künstlerinnen: Catalani, Sontag, Malibran, Viardot Garcia, Soph. Löwe, Lind, Artot ꝛc. zu vergleichen. Nur die halsbrechenden Kehlkopfskunststücke in den eingelegten Massé'schen Carneval-Variationen (den Rode'schen Variationen nachgebildet, aber weit nachstehend) zündeten und riefen einen gerechten Beifallssturm hervor, welchen Frau Miolan mit dem Da capo-Gesang der Walzer-Variation zur Relache brachte. Im Uebrigen weder durch die Fülle ihrer Stimme (denn der Ton der Frau Miolan ist nur sehr klein und im Ensemble schwer hörbar), noch durch ihre Persönlichkeit imponirend, war ihre Intonation vielfach zu hoch und ihre Coloratur nicht immer vollendet. — Von unseren einheimischen Darstellern war Hr. Woworsky in der Rolle des Grafen neu und meist befriedigend. — So entschieden mißbilligend sich die Kritik und das Publicum gegen das erwähnte italienisch-französische Gesangsoctroy auf einer deutschen Bühne aussprach, um so erfreulicher ist es berichten zu können, daß die königl. Generalintendantur bemüht war, in der Frau Cash aus Wien uns eine Sängerin von echt deutschem Schrot und Korn vorzuführen. Sie sang in Meyerbeer's „Hugenotten“ die Partie der Valentine mit außerordentlichem Erfolge. Ihr Ton voll, feurig, edel, metallreich, in allen Situationen mit dramatischer Erkenntniß und Empfindung zu steigender Geltung zu bringen. Deßhalb zündete auch ihr feuriger Gesang im dritten und vierten Act so, daß das überfüllte Haus mit dem lebhaftesten Applaus seine volle, einstimmige Zufriedenheit zu erkennen gab. Vielleicht wäre dieser Erfolg ein ausreichender Grund, diese Sängerin für unsere Hofoper dauernd zu engagiren. Hr. Formes trat nach den Ferien als Raoul zum erstenmale auf. Er sang diesen Part mit allen Mitteln seiner ausgiebigen Tenorstimme. Ganz vorzüglich war Hr. Fricke als Marcel, und ist dies um so mehr hier zu bemerken und zu bewundern, als derselbe unvorbereitet für Hrn. Bost diese Partie schnell übernehmen mußte. Hoffentlich wird man das seltene Talent dieses ausgezeichneten Sängers immer mehr würdigen und verwerthen lernen. Noch wollen wir nicht unbemerkt lassen, daß Frau Harries-Wippern als Königin durch Spiel und Gesang excellirte.

Th. Rode.

Aus Paris wird über die italienische Oper Folgendes geschrieben: In der Geschichte des Theaters wie in der der Kunst, der Literatur, der Völker, folgen fast immer blühender Glanz und schmähliches Elend in regelmäßiger Abwechslung auf einander. Den Beweis dafür findet man überall: auf Goethe und Schiller folgten Clauren und Hr. v. Redwitz, auf Victor Hugo und Lamartine Theodore de Banville und Edmond About; nach der Glanzperiode der Rubini, Tamburini, Lablache, Malibran fiel die italienische Oper wie die römische Größe und ruinirte bei ihrem Sturze drei oder vier unglückliche Directoren. Die Dilettanten fanden, daß man dort abscheulich sänge, und sie hatten Recht; nach einer Flasche vorzüglichen Chateau-Laffitte muß das Berliner Weißbier, die „kühle Blonde“, wie es die Eingeborenen nennen, den Gaumen nicht besonders reizen. Die Aristokratie sandte nur noch wenige vereinzelte Deputirte in den Saal Ventadour, und diese ex officio Deputirten fühlten sich dort so einsam, so verlassen, daß auch sie nach und nach fortblieben. Ihrer beiden Hauptelemente beraubt, sank die Truppe vor leeren Bänken, sank die ganze italienische Oper. Unter diesen wenig vortheilhaften Auspicien übernahm Hr. Calzado die Direction. Er sagte sich, daß wer viel wagt viel gewinnen kann, daß dem Verwegenen das Glück hold ist, und setzte sein ganzes colossales Vermögen auf das Spiel. Das Publicum, von Magneten, wie Mario, Tamberlick, Alboni, Penco angelockt, eilte in Strömen herbei. „Die Cassenabschluß am Ende der

Saison bewies dem kühnen Unternehmer, daß er richtig speculirt hatte. Jetzt ist die italienische Oper ihrem früheren Höhepuncte wieder nahe, wird ihn vielleicht gar erreichen und zählt auf jeden Fall zu den charakteristischsten und interessantesten Bühnen der französischen Hauptstadt. In vierzehn Tagen werden die Pforten wieder geöffnet werden. Wir sind durch die Namen allein der für die Saison 1860—61 engagirten Kräfte zu den kühnsten Erwartungen berechtigt. Die immer verführerische, immer liebenswürdige Grazie Mario's, die Frische und Zartheit Gardoni's, die Bravour Graziani's, die Leidenschaftlichkeit der Penco, die Lieblichkeit und Jugend der Frl. Battu, die Vollkommenheit der Alboni werden von dem ganzen Publicum als herzlich willkommene, immer beliebte Bekannte begrüßt werden. Vielleicht wird es diesen vereinten Kräften gar gelingen, das glückliche und allmächtige Brust-Cis des Tamberlick vergessen zu machen.

X. Roland.

Prag. Den 15. September kam nach einer Generalpause im sandigen Repertoire des Theaters Wagner's „Rienzi" zum Vorschein. Es ist die einzige der Wagner'schen Opern, welche den Wagnerenthusiastischen Pragern geblieben, da ein genialer Director und ein noch trefflicherer Capellmeister es mit seltener Virtuosität verstehen, das beste Publicum moralisch zu ruiniren und jede Spur von Kunstleistung recht gründlich aus dem Theater zu vertreiben. „Tannhäuser" wurde während des ganzen Jahres ein einziges Mal in einer Aufführung gebracht, die den Wunsch nach einem gänzlichen Unterbleiben einer solchen Aufführung herbeirief; „Lohengrin" würde bei einer etwaigen Aufführung dem Prager Publicum als Novität erscheinen. Unter solchen Umständen ist es allerdings noch staunenswerth, wenn eine leidliche Aufführung des „Rienzi" zu Stande kam, so daß die musikalische Folter des Distonirens und Fehlens wenigstens zum größeren Theile dem Zuhörer erspart wurde. Was die einzelnen Darsteller betrifft, so leistete Hr. Bachmann (Rienzi) Entsprechendes, wenn wir auch das gewaltige Pathos, die geniale Gluth, die die ganze Rolle des Rienzi durchweht und besonders in den meisterhaften Recitativen sich ausspricht, vermissen. Frl. Mick (Adriano) that ihr Möglichstes, um die schwierige Partie zur Geltung zu bringen, zu deren voller Repräsentation wol die schöpferische Begabung einer Schröder-Devrient gehört. Auf das Angenehmste berührt waren wir durch die jugendfrische Darstellerin der Irene, Frl. Lucca. Es ist eine volle, ganze Natur, begabt mit prachtvollen Stimmmitteln, die uns in dieser Sängerin entgegentritt, und wir glauben derselben das günstigste Prognostikon für die Zukunft stellen zu können, wenn sie die Kunst als Höchstes im Auge behält und die Kraft besitzt, dem Materialismus unserer Tage glücklich zu entgehen. Den glänzenden Stimmmitteln sowie dem feurigen Vortrage der Frl. Lucca ist es vorzugsweise zu danken, daß die Ensembles diesmal zu so großer Geltung gelangten. Geradezu widersinnig aber waren Auslassungen am Schlusse des dritten Actes, durch welche der ganze Verlauf der Handlung unverständlich wurde, wie denn auch einer der am großartigsten concipirten Chöre („Furchtbar entschied das Schlachten-Loos") wegfiel. — Nun noch einige Personalia: Hr. Jos. Leop. Zwonar, vormals Lehrer an der Orgelschule, wurde zum Director der Sophien-Akademie ernannt. Wir können dem Institute im vollsten Maße zu dieser Acquisition Glück wünschen, da jetzt ein Mann an die Spitze desselben gelangt, der durch seinen echt künstlerischen Charakter und seine vorzüglichen musikalischen Kenntnisse eine Bürgschaft für dessen Gedeihen bietet. Franz Skraup, dem die Prager die Aufführung der Wagner'schen Opern zu danken, der sich überhaupt die bedeutendsten Verdienste um die musikalischen Zustände Prags erworben, ist nach Amsterdam als Capellmeister berufen worden und hat daselbst bereits den „Don Juan" mit ausgezeichnetem Erfolge dirigirt. Es ist bedauernswerth, daß dieser treffliche Mann noch im späteren Lebensalter, wegen kleinlicher Rücksichten und Verhältnisse, sich eine neue Heimath suchen muß, da ihm am Orte seiner mehr als dreißigjährigen Wirksamkeit keine entsprechende Stellung geboten wird.

φ
π

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Hamburg sollen die vier philharmonischen Concerte unter Grund's Leitung in bevorstehender Saison am 30. November, 11. Januar, 8. Februar und 8. März stattfinden. Ebendort beabsichtigt Johannes Brahms mit mehreren ehemaligen Mitgliedern des Stadttheater-Orchesters Soiréen für Kammermusik zu geben.

Im kommenden Winter werden auch in Moskau Concerte der dort neu gebildeten Musikgesellschaft ins Leben treten und zwar unter Direction Nicolas Rubinstein's, des jüngeren Bruders von Anton.

Am 23. September kamen in einem Nachmittagsconcert im Loh zu Sondershausen folgende Tonwerke zur Aufführung, deren vortreffliche Wahl wol selbst für sich reden wird: Ouverture zu „Leonore" Nr. 3 C dur von Beethoven; Concert für Oboe und Orchester von Ed. Stein, vorgetragen vom Hofmusikus Hoffmann; „Harald in Italien", Symphonie von H. Berlioz; Ouverture zu „Genoveva" von R. Schumann; Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von R. Wagner; „Mazeppa", symphonische Dichtung von Fr. Liszt.

Vom 22. bis 28. October gedenken Frau Clara Schumann und Joachim in Dresden drei Concerte zu geben.

Musikfeste, Aufführungen. In Chemnitz fand am 15. September in der Jacobikirche, unter Th. Schneider's Leitung, eine wiederholte Aufführung von Reinthaler's „Jephta und seine Tochter" statt. Die Partie des Jephta sang Hr. Kammersänger Föppel aus Dessau zu allgemeiner Zufriedenheit.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden wird Spohr's „Faust" neu einstudirt. In Wien soll Ander nächstens zum erstenmal als Tannhäuser auftreten, nachdem diese Oper dort einige Zeit ausgesetzt worden. In Carlsruhe ist Mozart's „Cosi fan tutte" nach einer Textüberarbeitung von Ed. Devrient wieder gegeben worden.

In Gratz hat eine Oper „Heinrich der Finkler" von dem dortigen Theatercapell-M. Franz Rafael einen localen Erfolg gehabt.

Wie die Kölnische Zeitung meldet, wird die englische Oper zu Covent Garden in London ihre Wintersaison mit Wagner's „Tannhäuser" eröffnen.

Meyerbeer, der acht Tage in Paris weilte, hat sich endlich entschlossen, der Verwaltung der großen Oper seine „Afrikanerin" einzuhändigen.

In Spohr's Nachlasse ist auch eine vollständige dreiactige Oper: „Alruna, die Eulenkönigin" gefunden, welche er 1808 als Concertmeister in Gotha componirt hat. Sie soll im Stich erscheinen.

Der Hofopernsänger Vincent in Wien hat eine einactige Operette: „Die Verlobung beim Sonnenschein" componirt.

Literarische Notizen. Von dem französischen Kritiker Adrien de la Fage ist in Paris eine Geschichte der Sixtinischen Capelle erschienen.

Personalnachrichten. Die Hofschauspielerin und Vorleserin des Königs von Hannover, Frau Marie Seebach-Niemann, wird in einigen Tagen in Paris eintreffen. Sie hat zur Wiederherstellung ihrer Gesundheit einen längeren Urlaub erhalten, den sie dort verbringen will. Dem Vernehmen nach wird sie in Paris einige Concerte mit declamatorischen Vorträgen veranstalten.

Einem französischen Blatte zufolge wird sich Henry Litolff mit einer Enkelin des Herzogs v. Rochefoucauld, einer Gräfin Rochefoucauld, vermählen.

Todesfälle. Am 25. September starb in Leipzig nach längeren Leiden der Gesanglehrer und Componist Carl Zöllner, geboren 1800, bekannt und beliebt namentlich durch seine zahlreichen Lieder für Männerchor.

Vermischtes.

In den Berliner Musikalienhandlungen wurde im Auftrag der Königl. Staatsanwaltschaft wegen der im Verlage von M. Bahn (Trautwein'sche Musikhandlung) und J. Friedländer erschienenen Musikstücke aus Offenbach's „Orpheus in der Hölle" durch das Königl. Polizei-Präsidium recherchirt und die vorgefundenen Exemplare mit Beschlag belegt.

Unter denjenigen Werken, die in den bevorstehenden Dresdener Symphonie-Concerten dort als Novitäten erscheinen, befinden sich u. a. die D moll-Symphonie, die Genoveva-Ouverture von Schumann, Gade's B dur-Symphonie und Ouverture „Im Hochland", Wagner's Faust-Ouverture. Spät kommt ihr, doch ihr kommt!

Von dem abgegangenen Director Carl Eckert, der von Wien nach London übersiedelt, steht eine Brochure über das Kärnthnerthor-Theater während seiner Leitung in Aussicht.

Die italienische Oper im Victoriatheater soll am 20. October wieder eröffnet werden.

Hierzu als Beilage: Notenbeispiele zu dem Artikel über „Tristan und Isolde."

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. October 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde."

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

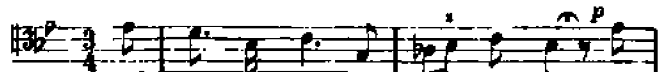
(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

Erster Aufzug.

(Fortsetzung.)
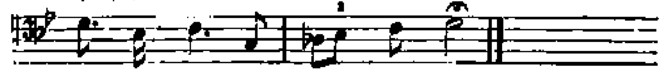
Die Handlung des ersten Aufzugs geht zur See während der Ueberfahrt von Irland nach Kornwall auf dem Verdeck von Tristan's Schiff vor sich, und zerfällt in fünf theils kleinere, theils größere eng mit einander verwebte Scenen, die bei streng logischer Fortspinnung des Fadens reich an schönen, charakteristischen Gruppirungen und natürlichen, lebensvollen Bildern sind. Während der ersten Scene ist nur ein Theil des Vorderdeckes sichtbar, auf welchem ein zeltartiges Gemach, reich mit Teppichen behangen, errichtet worden, welches nach dem Hintergrunde zu gänzlich verschlossen ist. Eine schmale Treppe führt seitwärts in den Schiffsraum hinab. Beim Aufgang des Vorhangs verharrt Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt, während Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, zur Seite über Bord blickt. Aus der Höhe, wie vom Maste her, wird die Stimme eines jungen Seemanns vernommen, welcher Isolde bald Grund erhält aufmerksam zuzuhören. Dieser Gesang ohne Begleitung des Orchesters beginnt mit: „Westwärts schweift der Blick"; — eine Bemerkung, welche Isolde gewiß gleichgültig lassen würde, wenn der Vortrag und überhaupt die ganze Fassung dieser Stelle nicht deutlich eine stichelnde Absicht des Seemanns hindurchblicken ließe, die sich noch besonders durch das aufwärts declamirte „westwärts" und die sichtlich angenommene Sentimentalität in dieser Phrase verräth, während der Gegensatz: „ostwärts streicht das Schiff" natürlich und mit abwärts declamirtem „ostwärts" daran sich bestimmt anschließt. Die folgende zum Motiv der Seefahrt werdende Betrachtung:

(M. IV.) Mäßig langsam. (Kräftig.)



Frisch weht der Wind der Hei-mat zu: mein

(nachlassend.)



i-risch Kind, wo wei-lest du?

wendet sich dem gemeinten Gegenstande schon bestimmter zu, welchen sich der junge Seemann noch um weitere Dinge zu befragen herausnimmt, dann den „Wind" beklagt, der das gleichfalls beklagte „Kind" auf dem ostwärts streichenden Schiff seiner Bestimmung entgegenführt, und „feurig" in eine Erklärung ausbricht, die von der „wilden, minnigen irischen Maid", welche beim Ertönen von dreifacher, scharf rhythmisirter Imitation des zweiten Motivs der Einleitung (M. II, a', aber einen halben Ton höher und auf der ersten Harmonie verbleibend) „jäh auffährt", mit der erhobenen Frage: „Wer wagt mich zu höhnen?" erledigt wird. Sie blickt verstört um sich, und eine unheimlich-grollende Figur im Quartett

(M. V.)

Lebhaft.
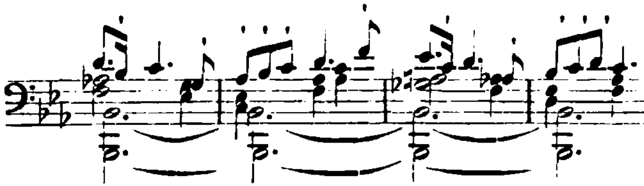


könnte die gewitterschwüle, höchst reizbare Gemüthsverfassung Isoldens allein zur Genüge andeuten, wenn sie früher nicht schon bestimmt hervorgetreten wäre. Auf Isoldens Wunsch, zu wissen, wie weit die Fahrt gediehen, späht Brangäne an der Oeffnung. Die Violoncelle stimmen jenes schöne Motiv: „Frisch weht der Wind" rc. an, welches nun von Fagotten und getheilten Violen eine harmonische Unterlage erhält,
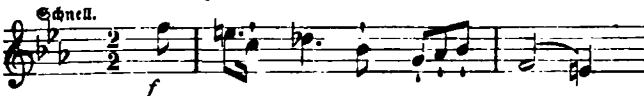
(M. IV.)

Mäßig.
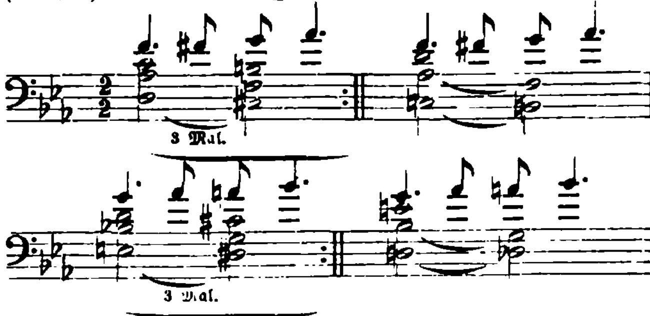




sich, während der ganzen Beobachtung Brangänens in den schönsten Wendungen ergehend, weiter ausbreitet und bei der Vermuthung „auf ruhiger See vor Abend noch sicher das Land zu erreichen" in anmuthiger Bewegung fast diatonisch vom hohen c bis zum tiefen (leeren) g herabsteigt, um treffend in den Dominant-Septimenaccord von C auszulaufen. Trotzdem, daß bei dieser ganzen Pièce die eigentliche Melodie von den Violoncellen getragen wird, fiel dennoch der Singstimme ein gewisses melodiöses Element zu, für welches die Bezeichnung „harmonisch-melodiös" nicht anzuwenden ist; sie bewegt sich zwar außerhalb des Bereichs der Melodietöne, besitzt aber einen bestimmten, selbstständigen Rhythmus, der z. B. bei der Stelle: „sanft und schnell segelt das Schiff" schon zu entsprechender Wirkung gelangen wird. Auf Isoldens wieder etwas gereizte folgende Frage: „Welches Land?" bedarf es nur Brangänens ruhiger Antwort: „Kornwalls grünen Strand", um den schon bis zum Uebermaß erregten Gemüthszustand Isoldens zu einem furchtbar leidenschaftlichen Ausbruch zu bringen, in welchem sie „nicht heut', noch morgen! Nimmermehr" nach Kornwall will. Ungestüm bemächtigen sich die Violinen jenes Motivs: „Frisch weht der Wind" ꝛc. und deuten uns, wenn auch umgestaltet



Isoldens große Alteration über diese ihr unwürdige Seefahrt. „Die Mutter", welche einem „entarteten Geschlecht die Macht über Meer und Sturm zu gebieten" vergab, begnügt sich nun mit der „zahmen Kunst der Zauberin", „die nur Balsamtränke noch braut." Den tieferen Sinn dieser Beschuldigung der Mutter verräth uns deutlich das Orchester: es weiß durchaus nichts Anderes als eine leidenschaftlich gesteigerte achtmalige Wiederholung des sehnsüchtigen ersten Motivs darauf zu bringen, und zwar lebhaft drängend rhythmisirt:

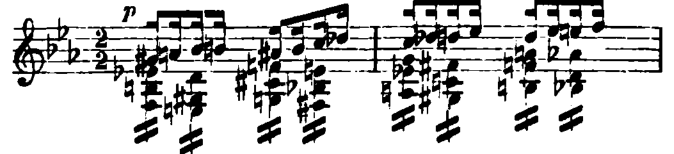
(M. I, a.)



— ein Umstand, der unsere Annahme, daß das Hauptingredienz jener Balsamtränke aus dem sehnsüchtigen Fluidum „Liebe" hauptsächlich gewonnen worden, beweist. Der Sinn obigen symbolischen Satzes und die Bedeutung des Zaubertrankes liegt somit klar auf der Hand, und wenn Isolde im Folgenden verzweifelt ruft: „Erwache mir wieder, kühne Gewalt, herauf aus dem Busen, wo

deutlich, was sie jener willkürlichen Willenskraft beraubte und ohnmächtig dem Zwecke dieser Seefahrt zum Opfer werden ließ. Sie fühlt ihre Ohnmacht und sehnt sich wieder nach dem Besitz ihrer früheren Willenskraft, frei schalten und walten zu können, aber die Gewißheit des Nimmerwiederkehrens derselben und das Bewußtsein der Unmöglichkeit (nicht äußerlich!) eines Umkehrens; das mit dem Wunsche: „Erwache mir wieder, kühne Gewalt!" wiederkehrende wie oben umgestaltete Motiv: „Frisch weht der Wind", welches ihr nun so recht deutlich das Unabänderliche ihrer verzweifelten Lage in das Gedächtniß ruft —: Alles dieses stürmt mit zermalmender Wucht auf ihr ohnedies schon fieberhaft erhitztes Gemüth ein und nimmt ihr die Fassung. Sie ruft „die zagenden Winde" „zu Kampf und Wettergetös" heran, und schon beginnt in ihrer Phantasie das verderbenbringende Sturmgewölk heraufzuziehen, mit krachenden Schlägen naht es sich pfeilschnell dem Schiffe —, welches ja auch „Tristan" birgt, — da entströmt den Hörnern mit mächtigem Klange das Liebesmotiv (Einleitung M. I, aber drängend rhythmisirt wie oben), und aller Sturm, alles Wettergetös, sich gleichsam desselben bemächtigend, treibt es in kreiselnder Vibration und merkwürdiger Verschlingung:

(M. I, a.)



dem in trefflicher Zeichnung eines tiefen weiblichen Charakters gefaßten Entschlusse: „Untergehen" zu, und zwar unterzugehen mit Allem, was auf „diesem trotzigen Schiffe" lebt. Obwol dieser Sturm sich nur als ein eingebildeter, innerer zeigt, das Verlangen Isoldens nicht erfüllt wird, so bleibt dafür der Entschluß als wohlbegründet unerschütterlich im Wesentlichen feststehen. Später findet sie andere Mittel und Wege.

Brangäne, die schon längst den Vorhang fallen ließ und bestürzt zu Isolde geeilt ist, bemüht sich in äußerster Aufregung, sie zu beruhigen. In größter Bewegung und immer neuen Umgestaltungen thürmt sich das erste Motiv der Einleitung, welches sich nun klar als dasjenige Isoldens erweisen, auf, aber derartig verändert, daß es kaum zu erkennen ist: Brangäne erkennt Isolde selbst kaum mehr. Wol ahnte sie das Uebel, als Isolde von der Heimath scheidend nicht eine Thräne „Vater und Mutter" weinte, „kaum einen Gruß den Bleibenden bot"; „auf der Fahrt bleich und schweigend, ohne Nahrung, ohne Schlaf" (in dem Quartett erklingt hier sehr bezeichnend und erläuternd das zweite Motiv der Einleitung, das des Tristan) — „starr und elend, wild zerstört" (und hierbei das Motiv des höhnenden Seemanns so wie oben umgestaltet und imitirt). Eine treffliche Schilderung innerer zerfleischender Unruhe auf: „Wie ertrug ich, so dich sehend", während bei dem Folgenden: „Nichts dir mehr zu sein" ꝛc. die Bewegung abläßt und Ruhe eintritt. Sie soll melden „was sie müht, was sie quält", wobei sich ihr Motiv immer mehr der ursprünglichen Gestalt wieder nähert, als ob ihr gleichsam durch das Enthüllen ihres Geheimnisses Linderung bereitet würde. In wohlthuender Liebenswürdigkeit naht ihr traulich Brangäne, — aber noch ist sie unfähig, in klaren Worten „das, was sie quält" auszusprechen, die erlittene Schmach tritt momentan in ihrer ganzen Größe vor sie hin, in krampfhaften Zuckungen windet sich das Quartett in die Höhe — Isolde befürchtet einen

Anfall und kaum vermag Brangäne schnell genug die Vorhänge in der Mitte auseinanderzuziehen, um ihr Luft zu verschaffen. Aber nicht blos „Luft" erhält sie, — sie kann nun das Schiffsverdeck überblicken und gewahrt sogleich den Gegenstand ihres Jammers. Ganz wundervoll ist der Eindruck wiedergegeben, welchen dieses Bild plötzlich in ihrer Seele hervorruft: mit Worten die jenen im Quartett herabgleitenden Synkopen innewohnende Empfindung nur anzudeuten, ist uns unmöglich. Die Bewegung läßt nun schnell nach und verliert sich immer gedehnter herabsinkend. Auf dem tiefen G angelangt, das von Violoncellen und Contrabässen leise tremolirt wird, tritt, ihm eine düstere Unterlage verleihend, der Gesang des jungen Seemanns wieder ein, aber jetzt gleich mit Verkündung des für Isolde so wenig erwünschten Factums: „Frisch weht der Wind der Heimath zu" ꝛc., und schon endend mit dem spöttisch beklagten „Wind" und „Kind". Diesmal vermag aber der Gesang nicht die geringste Wirkung auf Isolde hervorzubringen; — ihre vollste Aufmerksamkeit ist jenem seit Beginn der zweiten Scene sichtbaren Bilde zugewendet. Da jene Gruppirung während des Folgenden bestehen bleibt, so lassen wir zur lebhafteren Versetzung in die äußere Situation die Angabe der sinnigen Anordnung und Vertheilung derselben kurz folgen. „Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmast in der Mitte ist Seevolk, mit Tauen beschäftigt, gelagert: über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert, von ihnen etwas entfernt Tristan, mit verschränkten Armen stehend, und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig gelagert, Kurwenal."

Nach dem Verstummen des jungen Seemanns wird es uns zum erstenmale vergönnt, einen klaren Blick in Isoldens Seele zu werfen. Ihr Blick hatte sogleich unter der Gruppe Tristan gefunden und blieb starr auf ihn geheftet. Dumpf für sich beginnt sie endlich:

„Mir erkoren, — mir verloren, —

und als ob damit die Grundursache ihres Leidens berührt wäre, erklingt leise vibrirend von getheilten zweiten Violinen und Violen das erste Motiv, aber nun zum erstenmale mit dessen eigentlichen Anfangsperioden:

(M. I.)

Mäßig langsam. Mir er- ko- ren, mir ver- lo- ren —
Alle mit Dämpfer.
Engl. Horn.

Erst bei den folgenden Strophen:

„Hehr und [illegible]

erscheint das erste Motiv wie es zu Anfang der Einleitung schon in Mitten der Stimmung (bei den Perioden a und b) gebracht ist. Diese wunderbar feine Zeichnung erstreckt sich sogar so weit, daß jene gefühlsreichen, dort von den Violoncellen ausgeführten Verbindungstacte auch hier erst nach dem hoffnungraubenden Geständniß, im letzten Tacte unseres beigegebenen Bruchstücks, eintreten, und uns damit einige Andeutung über die Entstehung der Leiden Isoldens leicht gewähren könnten. Statt der nächsten Periode (c), wirft sich plötzlich die immer mehr erregte Stimmung im Vorhergehenden auf das, jetzt zum erstenmale erklingende Motiv jenes auf der Fahrt entstandenen Entschlusses: „Untergehen!"
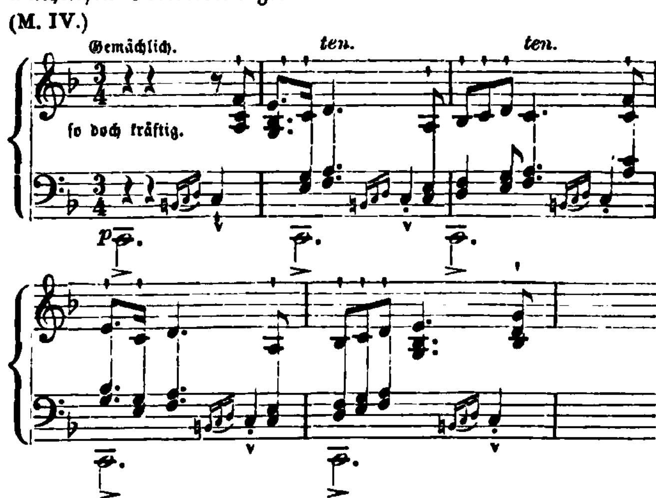
(M. VI.)

Tod- ge- weih- tes Haupt! (Holzbl.) (Blech.)
Tod- ge- weih- tes Herz! (Holzbl.)

Aus der feinen harmonischen Anspielung in den beiden letzten Tacten auf das Motiv Isoldens lesen wir, daß dieser letzte Ausruf auf sie bezogen ist. Der diesem Gebilde innewohnende große Ernst, das beiderseitige Todesverlangen mit dem ätherischen, erlösenden A dur-Klange in der Mitte verleiht ihm, so kurz es auch ist, eine große, leicht erkennbare und schnell sich einprägende (wie alle Wagner'schen Themen, weil sie genau bewußt entstehen) Eigenheit. Dieses sechste Motiv wird für die Folge von großer Wichtigkeit sein. Mit erkünsteltem, unheimlichem Lachen fragt Isolde ihre Gefährtin, was sie von dem Knechte halte. Brangäne weiß natürlich noch nicht, wer gemeint ist, und bei Beschreibung jenes Helden dort, „der seinen Blick dem ihren birgt, in Scham und Scheue abwärts schaut," entwickelt sich (aus d. M. I) das zweite Motiv der Einleitung, das sich nun unläugbar als das des Tristan erweist; nur tritt es nicht so frei wie dort auf, es lastet ein gewisser Druck, analog demjenigen Isoldens, auf ihm und verläßt sogar bei dem weiteren Dialog der Frauen seine Fährte, um mit Brangänens begeisterter Beschreibung: „dem Wunder aller Reiche, dem hochgepries'nen Mann, dem Helden ohne Gleiche, des Ruhmes Hort und Bann" in ein neues, ganz reizendes Gebilde überzugehen, dessen melodiösen Elementes sich nun aber rasch Isolde bedient, um Brangäne auszuhöhnen: „Der zagend vor dem Streiche sich flüchtet wo er kann, weil eine Braut er als Leiche für seinen Herrn gewann!", wobei ihr jedoch die Erinnerung an so manche Dinge herber mitspielt, als sie glaubte, so daß sie mit dem eintretenden ersten Motiv wieder ihren ernsten Ton annimmt.

Er wird sogar nach ihrer Bemerkung, daß er ihr nicht zu nahen wage, der Ehren Gruß und zücht'ge Acht der Herrin vergäße, x. „nur daß ihr Blick ihn nicht erreiche, den Helden ohne Gleiche," obgleich dies Letztere ebenfalls auf jene melodiöse Phrase Brangänens declamirt ist, ziemlich bitter und schmerzlich, so daß sie das Höhnen schon vergißt. Sie kommt nun gar zu dem Entschlusse, die Dienerin zu dem „Stolzen" zu schicken: ihrem Dienst bereit, schleunig soll er ihr nahen —, worauf eine den Abschluß nicht zulassende Septime mit der begütigenden Frage Brangänens: „Soll ich ihn bitten, dich zu grüßen?" eintritt, so daß sich Isolde genöthigt sieht, ihr Wollen bestimmter zu formuliren: „Befehlen ließ' dem Eigenholde Furcht der Herrin ich, Isolde." Dies, auf sehr prägnanten Harmonien getragen, mit einem gebieterischen Wink begleitet, veranlaßt Brangäne, nun Folge zu leisten, und „verschämt" den Deck entlang dem Steuerbord zuzuschreiten. Hörner und Fagotte stimmen unterdessen jenes frische Motiv der Seefahrt mit vollerer Harmonie wieder an, welches so recht als bezeichnender Ausdruck des gemüthlichen Seetreibens gelten kann:

(M. IV.)



(Fortsetzung folgt.)

Echo aus Paris

von

X. Roland.

Es kann Sie wohl nicht wundern, wenn ich diesen meinen ersten Brief mit der allbekannten, Alles entschuldigenden Einleitung „aller Anfang ist schwer" beginne! Die Hauptschwierigkeit beruht für mich vorderhand besonders darin, daß ich nicht weiß, inwiefern oder bis wie weit Sie im Stande gewesen sind, die musikalische Bewegung in der französischen Hauptstadt zu verfolgen — daß ich so nothgedrungen Gefahr laufe, bereits Bekanntes als Neuigkeiten zu geben und Ihnen Unbekanntes als bekannt vorauszusetzen. Um mich aus dieser Verlegenheit zu ziehen, will ich Ihnen heute als einfacher Berichterstatter Alles das mittheilen, was während der letzten Monate die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich gezogen hat und hoffe so als Jemand „der Vieles bringt, Manchem Etwas zu bringen." —

Der großen Oper gehört der Ehrenplatz, weniger ihres Verdienstes als ihres Rufes halber. „Semiramis", von Méry für die Oper bearbeitet, mit einem höchst mittelmäßigen Ballet von Caraffa, ist noch immer das hervorragendste Ereigniß der letzten Monate. Die Kosten, die an Decorationen und Scenerien dafür verausgabt wurden, die Posaunenstöße der Reclame, unter denen die Geschwister Marchisio ihren Einzug in Paris hielten, die übertriebene Beliebtheit der Rossini'schen Partitur sicherten von vornherein diesem jüngsten Unternehmen des Hrn. Royer eine willkommene Aufnahme. Der Pariser ist wie jedes kleine Kind und jedes große Publicum der ergebenste Knecht des Vorurtheils, er glaubt sich königlich zu amusiren, wenn ihm sein Dienstagsrecensent versichert, daß das Stück amusant ist, sollten ihm selbst die Gähnmuskeln vor Langeweile springen! — Befragt man ihn über seine Meinung, so giebt er entweder ausweichende, nichtssagende Antworten oder wiederholt die Plumpheiten des Hrn. Chadeuil etwas plumper, die Witzeleien des Hrn. Fiorentino etwas weniger witzig.

Ich kann Ihnen versichern, daß „Semiramis" allgemein gelangweilt hat und daß die großen Einnahmen, die man damit gemacht, noch lange kein Beweis für das Gegentheil sind. Ich brauche mich dafür nicht auf die Ihnen bekannte Solfeggien-Partitur, die man hier, ich weiß nicht weshalb, für die gelungenste Schöpfung Rossini's ausgiebt, zu berufen — darum bekümmert sich der Laie im Allgemeinen wenig oder gar nicht. Es ist ja allbekannt, daß die Accessite sowohl in dramatischen als musikalischen Werken hier zu Lande zur Hauptsache geworden sind, daß einer mittelmäßigen Creation mit glänzender Ausstattung ein sicherer Erfolg bevorsteht, während ein gediegenes Werk ohne blendende Scenerie eines solchen entbehren muß. — Das hat Meyerbeer wohl begriffen.

Die beiden Schwestern Marchisio sind durchaus nicht jene vollendeten Künstlerinnen, die man uns prophezeit hatte, eine jede einzeln genommen würde hier Fiasko gemacht haben, im schwesterlichen Zusammenwirken haben sie Dank ihrer Schwesterschaft Glück gemacht. Außer ihrem Duo im dritten Acte mit einer, dem schon reich mit Coloraturen geschmückten Thema hinzugefügten Cadenz, die ungefähr zehn Minuten dauert, und deren unglaubliche Genauigkeit und Präcision das Publicum ergötzt, — außer einigen Pralltrillern und Bravourschreien, denen nie das unvermeidliche Bravo fehlt, hat ihr Auftreten nichts Hervorragendes, was das Lob des Kritikers, den aufrichtigen Applaus des Publicums für sie gewinnen könnte. an den Tag gebracht.

Hr. Obin (Assur) hat durch dramatisches, effectvolles Spiel das ersetzen wollen, was ihm an natürlichen Mitteln und künstlerischer Bildung abgeht! Der gute Wille ist immer zu loben. —

Jetzt komme ich zu den sehr wichtigen Decorationen und Costumen und mache von Anfang an dem guten Geschmacke des Hrn. Royer meine ergebenste Verbeugung! Es sind wahre archäologische Studien mit einer Genauigkeit, die die deutschen Bühnen von der französischen absehen sollten, aber — es giebt ein Aber — sie sind babylonisch langweilig.

Denken Sie sich vier Stunden lang face en face mit gigantischen, kahlen Marmorblöcken, mit ungeschickten, häßlichen Architekturen, plumpen Statuen ohne Ebenmaß, ohne alle Schönheit mit unsrem Auge fernliegenden Formen, denken Sie sich in dieses aufgebaute Babylon, den Chor der großen Oper, der wie alle Chöre der Welt der griechischen Schönheit keine Concurrenz macht, und Sie werden mir Recht geben, daß ich die äußere Ausstattung von „Semiramis", ohne ihr künstlerischen Werth abzusprechen, doch äußerst langweilig genannt habe. —

Gleichzeitig mit der „Semiramis" hat die große Oper die „Hugenotten" wieder aufgenommen, die diesmal zum Debut zweier schon bekannter Künstlerinnen dienten, Madem. Van der Heuvel-Duprez (Isabelle) und Frl. Sax (Alice).

Die Tochter des berühmten Tenoristen Duprez hat durch ihre lange Wirksamkeit an der Opéra comique, am Théatre lyrique und an den Hauptbühnen der französischen Provinz ihren Ruf als verständige, gutbegabte und gutgeschulte Sängerin schon zu sehr begründet, als daß ich hier ihrer speciell erwähnen müßte, um so mehr, als ihr Stern jetzt am Horizonte sinkt. Dagegen verdient Frl. Sax doppelt die Aufmerksamkeit des Kritikers, da der gestern noch ganz Unbekannten heute schon ein hoher Rang angewiesen und morgen ihr die Verantwortlichkeit der Venusschöpfung im „Tannhäuser" übertragen ist. Frl. Sax kommt aus einem Café chantant, wurde von Hrn. Carvalho für das Théatre lyrique gewonnen, trat dort als Gräfin (in „Figaro's Hochzeit") und Eurydice („Orpheus") auf und wurde schließlich ihrer außergewöhnlichen Stimme wegen von der Direction der großen Oper engagirt.

Noch kann man sich kein Urtheil über die Anfängerin erlauben, augenblicklich ist sie noch weit vom Gipfel der Vollkommenheit entfernt.

Ihre schöne, klangvolle Stimme fließt wie Glockenmetall in jede Form, die ihr die bildende Hand des Meisters angewiesen, aber nie erscheint der große Augenblick, in dem „der Meister die Form zerbrechen könnte", in dem sie, ein eigenes Gebilde, sich selbstständig und durch eigene Kraft erhebt. — Bis jetzt ist sie nur noch Schülerin, man kann an einer jeden Nuance das Gepräge oder die Nachahmung eines bekannten Modells erkennen! Das, was den Künstler zum Künstler macht, die Subjectivität, der eigene Genius, hat sich bis jetzt so wenig hervorgethan, daß man, wenn man nicht zur Einbildungskraft seine Zuflucht nehmen will, Nichts darüber sagen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Aus New York.

Ich habe, während ich System bei musikalischer Propaganda predigte, selbst mich des Vergehens schuldig gemacht, vom Systeme abzuweichen. Wenn meine Correspondenzen den Zweck haben, Ihren Lesern einen vollständigen Ueberblick über den Zustand in hiesigen musikalischen Kreisen zu geben, und ein Verständniß zwischen hier und dort anzubahnen, so muß ich pragmatisch verfahren, und muß classificiren. Ce qui est bien classifié est à demi su! darum will ich zuerst von den Dingen sprechen, mit denen man Musik macht, um später auf die Leute zu kommen, die Musik machen, besonders da ich jetzt gerade einen äußeren Anstoß durch die Errichtung der größten Pianofabrik Amerikas von deutschen Fabrikanten, den Herren Stainway & Söhne, habe, welche durch die ganzen Vereinigten Staaten Aufsehen erregt, und der gesammten amerikanischen Presse einen Ausruf des Erstaunens entlockt hat. Daß Amerika in Bezug auf Anwendung der Naturkräfte zum Behufe der Fabrikation von Deutschen Ungeahntes leistet, ist mehr war, als in Deutschland gern eingestanden wird. Amerika, das jüngste Land der Erde, hat, wie es in jeder Beziehung den Realismus repräsentirt, so auch in der Fabrikation die vorhandenen Stoffe sich zu Nutzen gemacht. Ein Schlag schlägt tausend Verbindungen, und eine Arbeitskraft ersetzt ein Dutzend Menschenkräfte. Zwei [illegible] gleichfalls zu der Verbesserung der Industrie beitragen, nämlich erstens der, daß hier für eine gute Waare gute Preise gezahlt werden und zweitens, daß kein Zunft- oder Innungszwang dem Arbeiter vorschreibt, wie weit er gehen, was er thun, was lassen darf. Der deutsche Arbeiter, welcher hier Gutes leistet, aber auch nur dieser, hat ein Feld vor sich, wie er es in der ganzen Welt nicht wiederfindet. Der Amerikaner erkennt nicht allein die besten Leistungen an, sondern in kluger Sparsamkeit geht er dahin, wo er seine Waaren am Theuersten und auch am Besten kauft. Nur solchen Umständen ist es zu verdanken, wenn vier Leute, ein strebsamer Mann in vorgerückteren Jahren, der in Deutschland alle Jahre vielleicht zwanzig Pianos verkaufte, und drei Söhne, noch im Jünglingsalter, nach dem Amerika zogen, welches, das Land der Zukunft, in musikalischer Beziehung für Europa noch entdeckt werden mußte. Kaum mit mehr Mitteln als den ersten Kisten für das Fabriziren eines Pianos versehen, haben sich diese Leute nach sechs Jahren ununterbrochen rüstigen Schaffens durch Trefflichkeit der von ihnen gelieferten Waare so hinaufgeschwungen, daß sie heute ein Fabrikgebäude eigen nennen, welches 200,000 Dollars kostet, und schuldenfrei ist. Die amerikanische Presse hat selbst bei dem Siebenmeilenstiefelschritt, in dem die Entwicklung der Verhältnisse hier vor sich geht, das bis jetzt Unerreichte eines solchen Fortschrittes anerkannt, und es ist nicht zu Viel gesagt, daß für deutsche Industrie, für deutsche Instrumente in Amerika eine Epoche durch die Herren Steinway eingetreten ist, welche von den bedeutendsten Folgen auf den ganzen Handel sein und den Import europäischer Pianos vollständig annulliren dürfte. Bisher wurden Erard's und Pleyel's hier in Commission gehalten, und die stark gearbeiteten Erard's fanden guten Absatz. Die Flügel jedoch, welche von Steinway gebaut werden, übertreffen namentlich als Concertpianos die französischen bedeutend. Viel größer und doppelt so stark gebaut, haben sie eine wahrhaft orchestrale Fülle des Tones, eine gleichmäßige Klangfarbe, elastische Spielart, und eine ganz außerordentliche Dauer. Natürlich sind diese Pianos theuer und während ein Flügel 800 und 1000 Dollars kostet, ist der geringste Preis eines Claviers in Tafelform 450 Dollars. Trotz der ziemlich enormen Höhe dieser Preise gehen jetzt schon Steinway'sche Pianos nach Deutschland. Es ist klar am Tage, daß so Etwas bedeutenden Einfluß auf den hiesigen Pianohandel haben muß, selbst wenn sich nicht erwarten läßt, daß die Ausfuhr von Pianos aus Amerika jemals einen bedeutenderen Aufschwung nehmen werde, namentlich bei den hohen Preisen. Versichern kann ich aus Erfahrung, daß Pianos, welche aus Deutschland hierher transportirt worden, geradezu auseinandergingen, und somit der Export von dort nach Amerika so lange nicht mit Erfolg betrieben werden kann, bis nicht die Pianos stärker gearbeitet werden.

Wir haben in Amerika aber auch eine viel festere Art von Hölzern und das amerikanische Ahorn- und schwarze Wallnußbaumholz widersteht jeglicher Temperatur, und deutsche Kunst verbunden mit dem hier vorhandenen Material haben das Vorzüglichste in der Fabrikation geleistet. Die deutsch-amerikanischen Pianos sind so gesucht, daß Steinway's in der Woche durchschnittlich 30 derselben fertig machen müssen, und ungefähr die dreifache Zahl fortwährend in Arbeit haben. Dreihundert Arbeiter, eine Dampfmaschine von 50 Pferdekraft arbeiten täglich in der Fabrik, und um in steter Communication mit dem Waarenlager zu bleiben, ist zwischen diesem und der Fabrik ein Telegraph eingerichtet, für den ein besonderer Tele- [illegible] iger deutscher Piano-

fabrikanten, die zum Theil recht Gutes leisten und fast Alle ernährende Geschäfte haben, kann nicht mit dem erwähnten großen Hause in Concurrenz treten.

Violinen werden hier nur in geringerer Qualität geliefert. Bausch aus Leipzig hatte bei uns eine Zeit lang ein Geschäft etablirt, in welchem er sehr Viel zu thun hatte, die Nothwendigkeit geschäftlicher Concentration jedoch hat ihn nach Leipzig zurückgerufen. Instrumente, wie er sie hierher brachte, werden für die nächste Zeit wol schmerzlich vermißt werden. Daß Reparaturen nur sehr unvollkommen gemacht werden, versteht sich von selbst. Holzblasinstrumente im Allgemeinen sind nicht vertreten, dagegen wird in Blechinstrumenten ein ungeheuerer Luxus getrieben. Instrumente von Neusilber statt Blechs und sogar von Silber gehören zu den alltäglichen Erscheinungen und werden in hoher Vollendung gemacht. Schreiber, der beste Cornettbläser, und ein Musiker von Erfahrung, versichert, daß das Metall hier gleichmäßiger und besser bearbeitet werde, als in Europa, und daß namentlich die Anwendung von Dampfkraft auch in diesem Gebiete viel zu der guten Qualität der Instrumente beitrage.

Einer der ausgebreitetsten Gewerbzweige im Gebiete der Fabrikation von Instrumenten ist diejenige der Melodeons, d. h. der Physharmonikas in vergrößertem Maaßstabe; dieselben werden im Westen und den kleineren Flecken an der Stelle von Orgeln, und bei religiösen Familien zum Hausgebrauch in sehr großem Maaße angewendet, ja man hat sogar Pianos, bei welchen man durch ein Verrücken der Claviatur die Effecte der Physharmonika darstellt. Eine Verbesserung dieser Instrumente giebt es noch, bei welcher Pedal und Register hinzugefügt sind, und mit welcher wirklich recht gute Effecte hervorgebracht werden. Die Versuche zur Verbesserung der Pianos sind ganz unzählig. So hat man zuerst die Baßsaiten über die Discantsaiten gelegt, um Raum zu sparen und die Resonanz zu concentriren. Steinway's haben ein Patent darauf. Dann hat man das Eisen ganz aus dem Piano entfernen wollen, und jetzt hat ein gewisser Philippi eine Art von Hülfstasten erfunden, um chromatische Tonfolgen und die Glissandostellen vollständig unschwierig zu machen. Er hat eine Composition für das so eingerichtete Clavier Franz Liszt dedicirt; ich halte die Erfindung für von nicht bedeutendem Werthe. So arbeitet man hier in jeder Beziehung fort. Fortschritt ist Leben, Stillstehen Rückschritt. C. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Zur Eröffnung unserer musikalischen Wintersaison fand am Sonntag den 30. September das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses statt. Als wir zum letztenmal über das weitberühmte Institut uns äußerten, geschah es mit der Hoffnung, daß die nächste Zeit mit ihrem neuen Dirigenten auch theils durchaus nothwendige, theils wenigstens bringend wünschenswerthe Reformen bringen werde. Ein neuer Dirigent ist uns in Carl Reinecke geworden, der sich an genanntem Abend einführte; und das Programm zeigte mindestens guten Willen, dem Geiste der Gegenwart gerecht zu werden. Es bot an Orchesterwerken zur Eröffnung die Ouverture Op. 124 von Beethoven und als zweiten Theil Schumann's Cdur-Symphonie — anerkennenswerth jedenfalls, zur Zeit der Messe mit einem Werke herauszutreten, das selbst in musikalischen Kreisen kaum noch volles Verständniß gefunden hat. In Reinecke's Directionsweise, der sich im Allgemeinen sichere Ruhe und gefälliges Wesen nachrühmen läßt, machte sich ein durchgehendes Schleppen der Tempi bemerklich; doch sind wir andrerseits keineswegs mit dem früheren öfteren Abjagen mancher Werke einverstanden gewesen und möchten also einer wiederholten Prüfung das Endurtheil überlassen; nur haben wir schon jetzt zu constatiren, daß der Eindruck von Schumann's Symphonie, namentlich des letzten Satzes, diesmal allgemein ein minder gewaltiger war. — Concert-M. David erfreute uns durch den Vortrag des Viotti'schen A moll-Concertes und der Phantasie Op. 131 von Schumann. Wir haben Nichts mehr über die allgemeinen Seiten seines Spiels wie über den diesmal wie stets begeisterten Empfang zu sagen, umsomehr aber hervorzuheben, daß ihm gelungen ist, was selbst Joachim nur in geringem Grade: dem Schumann'schen Tonstücke individuelles Leben zu verleihen und damit denn auch das Interesse der Mehrzahl unter den Zuhörern zu erregen; die Phantasie schien in ihren phantastisch angehauchten Themen wirklich wie neugeboren. — Als Sängerin trat Frau Elise Caßy, königl. Hofopernsängerin aus Berlin, in der Arie „l'Addio" von Mozart und der Arie aus „Fidelio" auf. Man war nach den zahlreichen, zum Theil einander widersprechenden Berichten aus Berlin nicht wenig gespannt auf die Dame, welche drei Jahre gänzlich von der Bühne zurückgezogen gelebt hatte. Wir können nicht sagen, daß unsere eigenen Erwartungen befriedigt worden wären. Frau Caßy besitzt eine Mittelage von breiter, voller Klangfülle und eine nicht beträchtliche aber leicht ansprechende Höhe. Ihre Gesangsbildung aber leidet an auffallenden Unarten — ein beständiges Ziehen und Schleppen der Töne steht in erster Reihe — und ihr Vortrag trifft nur selten den unverkünstelten seelischen Ausdruck, eine schablonenhafte Weichheit der Stimmung, unterschiedsloser Affect sind das Bezeichnende darin. Die Gesammterscheinung ist nichtsdestoweniger nicht ohne Bedeutung und so finden wir den schließlichen Hervorruf der Sängerin nach der Arie aus „Fidelio" wohl gerechtfertigt; daß der Beifall nach Mozart's „Addio" geringer war, lag theils in der schwächeren Leistung an und für sich, theils aber auch wol daran, daß dieses Tonstück selbst sich weniger für den Concertvortrag eignet. P. L.

Leipzig. Während man bei uns der Aufführung von „Diana von Solange" noch entgegensieht und einstweilen unter dem Mangel einer ersten dramatischen Sängerin empfindlich leidet, hatten wir vor einigen Tagen eine Aufführung des „Tannhäuser", die aus mehr als einem Grunde besser unterblieben wäre. Was namentlich den Pilgerchor im ersten Act anbetrifft, so erinnern wir uns nicht, jemals ein solches Detoniren, eine so durchgehende Ungleichmäßigkeit der Stimmen, ein so rohes Hervortreten einzelner Mitglieder des Chors gehört zu haben. Man denke doch stets daran, wenigstens nach Kräften dem Geiste eines großen Meisters gerecht zu werden!

Plauen i. V. Am 9. September wurde in hiesiger Hauptkirche unter Leitung des Musik-Dir. Gast Mendelssohn's Oratorium „Elias" aufgeführt. Wer die Schwierigkeiten kennt, mit denen ein Dirigent in mittleren Provinzialstädten zu kämpfen hat, der wird ermessen können, was es sagen will, in unserer bisher allen größeren Aufführungen entfremdeten Stadt mit dem „Elias" einen ganz eclatanten Erfolg erzielt zu haben. Ich glaube, daß auch die „Neue Zeitschrift für Musik", die sich in jüngster Zeit einen zahlreichen Leserkreis in unserer Stadt gewonnen hat, Notiz von diesem Ereigniß nehmen werde und erlaube mir daher in Nachfolgendem ein kurzes Referat zu geben. Ich nannte die Aufführung des „Elias" ein Ereigniß für unsere Stadt. So ist es in der That. Man zweifelte anfangs an einem Zustandekommen des Projectes. Die Bildung der Chöre, zum Theil aus den Insassen der höheren Schulanstalten, zum Theil aus den oft gar wenig geübten Dilettanten der Stadt, hat an sich seine großen Schwierigkeiten. Das Gelingen einer Aufführung des „Elias" beweist nun aber auf das Entschiedenste, wie es auch bei weniger bedeutenden Kunstmitteln doch nur der energischen Anregung eines Mannes bedarf, der die zerstreuten musikalischen Elemente mit festem Willen und edler Kunstbegeisterung in seinen Händen sammelt. Unserem Musik-Dir. Gast gebührt dieses Verdienst ohne Widerrede. Wenn man anfänglich zugleich an der Theilnahme des Publicums zu zweifeln Ursache zu haben glaubte, so ist auch dieses Bedenken ganz entschieden widerlegt worden. Das Oratorium fand ein ebenso zahlreiches, wie aufmerksames und

dankbares Publicum, das selbst aus meilenweit entfernten Städten des Voigtlandes herbeigeeilt war. — Hr Scharfe aus Leipzig sang die Titelpartie mit verständnißvoller Auffassung; nur wäre hin und wieder ein wuchtigeres Herausgehen seines sonst so schönen Organs zu wünschen gewesen, um den spröden Eliascharakter zu lebendigerer Geltung zu bringen. Seine Leistung war im Ganzen eine wohlgelungene und hat ihm Vieler Herzen gewonnen, so daß man wünscht, ihn recht bald wieder zu hören. Frau Sophie Förster aus Dresden entzückte durch ihren Gesang, der so einfach und anscheinend kunstlos dahin floß, als ob das eben nicht anders sein könnte. Sie gab uns eine Kunstleistung ersten Ranges und wirkte namentlich durch tiefergreifenden Ausdruck in dem Duett des Elias mit der Wittwe und zum Schlusse des ersten Theiles mächtig auf die Zuhörer. Hr. Musik-Dir. John aus Halle reihte sich den Vorgenannten würdig an. Dasselbe gilt auch von Frau Leipoldt aus Plauen, welche zwar diesmal weniger disponirt zu sein schien, die wir aber längst als eine gut geschulte, kunstgeübte Sängerin kennen und schätzen. Die Chöre, von 158 Sängern ausgeführt, waren mit vielem Fleiß und großer Sorgfalt studirt und wurden mit Kraft und Präcision executirt. Zum Gelingen des Ganzen trug aber noch wesentlich auch das durch benachbarte Kräfte completirte Orchester bei, welches sich durchaus brav hielt und sowol im Ensemble unter sich, als auch mit den Sängern Vorzügliches leistete. Eine Schwankung in einem der Chöre und wenige unsichere Einsätze abgerechnet war die Aufführung eine durchaus gelungene. Wir dürfen hoffen, daß nach dem Beispiele Zwickau's auch Plauen, das in industrieller Beziehung eine so reiche Thätigkeit entwickelt, sich ein concentrirteres und regsames Musikleben geschaffen habe und erhalten werde. G. R.

Aus Norwegen erhalten wir eine Schilderung der musikalischen Zustände des Landes, aus der wir freilich schließlich nur das Eine ersehen, daß es darum recht betrübend aussieht. Unser Correspondent schreibt u. a.: Nach der Wiedergeburt Norwegens, also nach der Trennung von Dänemark 1814, wurden die Kräfte natürlich zunächst in den Dienst des Broderwerbs genommen; im Laufe der Zeit aber ward es Allen mehr oder weniger klar, daß auch geistige Bedürfnisse ihr Theil erhalten müssen. So entstand denn das ständische Theater in Christiania. Längere Zeit waren ausschließlich dänische Kräfte daran thätig, die jedoch in der Regel, wenn sie hier einigermaßen gebildet waren, in ihr Vaterland zurückkehrten. Mehr und mehr machte sich darum das Verlangen nach einer selbständigen norwegischen Bühne rege; endlich trat das Theater zu Bergen ins Leben, welches auch jetzt noch, trotz mancher Krisen, fortbesteht. Nach einiger Zeit folgte man in Christiania und so besitzt denn noch jetzt diese Stadt zwei Theater, von denen das obenerwähnte künstlerisch höher stehende dänische mit seinem mehr kosmopolitischen Standpuncte der älteren Generation näher steht, das norwegische dagegen wol die größere Anwartschaft auf eine Zukunft hat. Die musikalischen Kräfte an beiden Bühnen sind unbedeutend, an der Spitze des ersten Theaters steht ein Italiener Namens Sporati, ein routinirter Handwerker. Das Repertoire beschränkt sich auf Vaudevilles und kleinere Singspiele, zwischen denen vor einigen Jahren nur vorübergehend „Die Regimentstochter" erschien. — Im Winter von 1858—59 machte man auch einen Versuch mit Abonnementconcerten; der Gründer, ein gewisser Conradi, hatte längere Zeit in Leipzig Musik studirt, das Repertoire war ein vorwiegend classisches und die meisten Mitwirkenden waren Dilettanten. Schon im zweiten Winter jedoch schlief das Unternehmen wieder ein — aus welchen Gründen, habe ich mit Bestimmtheit nicht erfahren können. — In Drontheim ist im verflossenen Winter ein Orchester- und Chorgesangverein entstanden; er brachte die Mozart'sche Symphonie in D und Bruchstücke aus noch drei anderen Symphonien dieses Meisters sowie die Fredkulla-Ouverture von Udbye zur Aufführung, von Gesangswerken die doppelchörige Hymne und eine Motette von Hauptmann, ein Werk für Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester von Udbye und verschiedene Nummern aus Schumann's „Pilgerfahrt der Rose." Von Udbye kam auch zur Todesfeier für Oscar I. eine Cantate und bei dem Festball zur Krönungsfeier des neuen Königs eine große Polonaise zur Aufführung.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 28. September fand in Zwickau das erste diesjährige Abonnementconcert statt. Hr. Wallenreiter, der auch in d. Bl. schon wiederholt rühmend erwähnte Bassist vom Leipziger Stadttheater, sang eine Arie aus „Euryanthe" und wirkte außerdem in Beethoven's „Ruinen von Athen" mit.

Am 12. September fan[illegible] Kirche zu Lucka ein geistliches Concert zum Besten des dortigen Frauenvereins statt, welches, von den Kammermusikern Gebr. Belcke und dem Organisten C. F. Becker aus Leipzig veranstaltet, einen für die Luckaer Verhältnisse sehr ansehnlichen Betrag auswarf. Die von Kreutzbach in Borna gebaute neue Orgel bewährte sich ganz vorzüglich. Sowol die Concertgeber wie die Mitwirkenden: Organist Fischer und der Sänger Hr. J. Dähne aus Altenburg lösten ihre Aufgabe befriedigend.

Frl. Charl. Fischer v. Tiefensee hat in den verflossenen Monaten bei ihrem Aufenthalt zu London brillante Erfolge gehabt; sie sang u. a. in einem Hofconcert, in Hanover-Square-Room, sowie im königl. Coventgarden-Theatersaal, wo sie die Gnadenarie wiederholen mußte.

Frl. Martha v. Sabinin in Weimar hat ein Engagement als Hofpianistin in St. Petersburg erhalten und wird bereits in den nächsten Tagen dahin abgehen.

Auf der Breslauer Bühne gastirte die Sängerin Frau Masius-Braunhofer aus Cassel mit vielem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Auf dem Musikfeste zu Norwich ist im September ein neues Oratorium „Abraham" von Molique zur ersten Aufführung gelangt. Von sonstigen Novitäten bei dieser Gelegenheit sind eine Cantate von Benedict: „Undine" und ein „kriegerischer" Chor von Pierson: „Zu den Waffen" zu nennen. Von Bennett wurde „Die Maikönigin" gesungen. Unter den Solistinnen stand Frl. Tietjens in erster Reihe.

Am 29. September wurde in Stuttgart der Hauptsaal des „Königsbaues" als Concertsaal eingeweiht. Der König hatte Einladungen an Angehörige „aller Stände und Berufe" geschehen lassen, so war denn der Saal von dritthalbtausend Menschen gefüllt. Das Programm selbst war recht eigentlich barbarisch zusammengestellt: Festchor von Kücken, Marsch aus dem „Sommernachtstraum", eine Sopran-Arie von Halévy (gesungen von Frau Marlow), Violin-Romanze von Beethoven und Saltarelle von Alard (gespielt von einer Frl. Humler), Ave verum von Mozart, Terzett aus Meyerbeer's „Margarethe von Anjou" und zum Schluß Weber's Jubelouverture folgten in rührender Eintracht auf einander! Die Augsburger Allgemeine Zeitung läßt sich bei dieser Gelegenheit correspondiren: „Die Natur eines Concertes erlaubt und verlangt Mannigfaltigkeit."

Bei einem neulichen Wettsingen von 24 Männergesangvereinen von Paris und Umgegend, welches zu Livry bei Paris stattfand und wobei Ambroise Thomas die Preisjury präsidirte, erhielt der deutsche Gesangverein „Teutonia" (Director Julius Offenbach) den ersten Preis. Der Verein sang „Frühlingsandacht" von Kreutzer und einen eigens zu diesem Zweck von Meyerbeer componirten Chor.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Hoftheater zu Berlin wird Spontini's Prachtoper „Nurmahal" wieder einstudirt. — In „Dinorah" soll die neu engagirte Sängerin Frl. Lucca aus Prag die Titelrolle als Debut singen; sie studirt dieselbe augenblicklich bei Frau Bürde-Ney, wol dem unerreichten Vorbilde in dieser Partie.

Frau Caßh beschloß ihr Gastspiel als Melanie in Auber's „Gustav."

Musikalische Novitäten. Die Ausgabe von Händel's Werken durch die Händelgesellschaft ist bis zum siebenten Bande vorgeschritten, welcher „Semele" enthält; C. F. Richter hat den beigefügten Clavierauszug arrangirt.

Von dem Violinspieler A. de Adelburg sind bei C. F. Kahnt in Leipzig soeben drei neue Tonstücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte erschienen: ein Mazurka-Scherzo, ein Nocturne und ein Originalthema mit Variationen im ungarischen Styl.

Auszeichnungen, Beförderungen. Unser Mitarbeiter Ferdinand Gleich in Leipzig hat vom Herzog von Coburg für die Widmung seiner Symphonie Op. 16 einen werthvollen Ring mit Namenszug und Krone in Brillanten erhalten.

Personalnachrichten. An die Stelle des bisherigen Capellmeisters am Hamburger Stadttheater Eschborn tritt vom October ab Eduard Stolz von Berlin.

H. v. Bronsart, der, wie wir bereits gemeldet, für diesen Winter die Direction der Euterpe-Concerte übernimmt, ist bereits in Leipzig angekommen.

Der Violinspieler A. de Adelburg, augenblicklich in Wien, wird den Winter über in Athen zubringen.

Vermischtes.

Am 11. October wird dem Dresdener Journal zufolge in Dres[illegible]der. Das Festprogramm

lautet: 1) Festgesang von Dr. Gustav Kühne, componirt vom Capell-M. Dr. Rietz, ausgeführt von der königl. Capelle und sämmtlichen Gesangvereinen und Musikchören Dresdens; 2) Festrede vom Prof. Dr. Hettner; 3) Enthüllung unter Musikbegleitung, componirt vom Capell-M. Dr. Rietz; 4) Rede des Oberbürgermeisters Pfotenhauer; 5) Schlußgesang, Musik von C. M. v. Weber mit untergelegtem Text von Dr. G. Kühne.

Der Berliner Musikzeitung „Echo" wird aus Straßburg geschrieben: Die Direction des Theaters will am 10. November Meyerbeer's Marsch und Cantate der Pariser Schiller-Feier zur Aufführung bringen und zwar so, wie das beim Pariser Feste anfänglich beabsichtigt war: mit einem costumirten Zuge der Hauptfiguren aus Schillers Dramen, die während des Marsches auf der Bühne erscheinen und während der Aufführung der Cantate einen Halbkreis bilden. Zwischen den beiden Musikstücken soll ein Prolog gesprochen werden. Es wäre zu wünschen, daß die deutschen Bühnen nicht hinter dem Elsäßer zurückblieben und am Geburtstage unseres Dichters, der ohnehin bei den meisten Theatern mit Prologen und Aufführungen Schiller'scher Stücke gefeiert wird, das vorjährige Fest wieder auffrischten. Da Marsch und Cantate jetzt gestochen und bei Brandus in Paris und Schlesinger in Berlin erschienen sind, wäre es für die Theaterdirectionen ein Leichtes, die Aufführung derselben ins Werk zu setzen.

Franz Lachner hat ein lange verloren geglaubtes Oratorium von Haydn: „Die Rückkehr des jungen Tobias" wieder aufgefunden; es wird wahrscheinlich in München demnächst zur Aufführnng gelangen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 12. October 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde."

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

Erster Aufzug.

(Fortsetzung.)
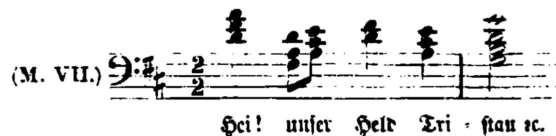
Kurwenal, der Brangäne kommen sieht, zupft, ohne sich zu erheben, Tristan am Gewande: „Hab' Acht, Tristan! Botschaft von Isolde", während dessen Posaunen und die dritte Trompete in ihren tiefen Tönen eine dem Wesen Kurwenals nachgebildete, rhythmisch belebte, kurze Melodie anstimmen. Bei Nennung des Namens „Isolde" fährt Tristan plötzlich auf: „Was ist? Isolde?", welche Frage die Holzblasinstrumente sehr fein durch Anführen des Motivs Isoldens (M. 1, 4; aber sehr gedehnt und eine Quarte tiefer als in der Einleitung) berichtigen und damit Vieles andeuten. Er faßt sich jedoch schnell, als Brangäne vor ihm anlangt und sich verneigt, und fügt obiger Bemerkung Kurwenals ruhig hinzu: „Von meiner Herrin?", damit versuchend, die Vermuthungen über das Bestehen eines anderen Verhältnisses mit Isolde zu unterdrücken.

Da nun die Handlung bis gegen Ende dieser Scene auf dem hinteren Theile des Schiffes, also jedenfalls in der Nähe des Hintergrundes, erfolgt, und ohnedies darin kein leidenschaftlich aufregendes Element enthalten ist, das eine stärkere Orchestration beanspruchte, so fehlen die Violinen ganz, die Hörner kommen sehr selten, höchstens mit einem auszuhaltenden Tone, vor; die Begleitung wird einzig von den Holzblasinstrumenten und getheilten Violen und Violoncellen mit einander abwechselnd vorgetragen, und zwar so, daß die Bläser mit Brangäne, die Streicher mit Tristan gehen. Der natürlich einfache und doch reiche musikalische Fluß in dieser Unterredung, der noble Ton in [illegible] Tristan das Verlangen Brangänens zu umgehen sucht, die wohlthuende, ganz musterhafte Declamation, die jedes Wörtchen zu seiner Geltung bringt rc. —: alles Dies sind Vorzüge, welche leicht im Stande sein können, den über die Annehmbarkeit des Wagner'schen Princips noch mit sich im Zweifel Stehenden ins Reine zu bringen, und zwar dies augenblicklich, wenn es der Betreffende einmal versuchen wollte, denselben Text in die dann von der Opernschablonenregel vorgeschriebene Manier des Recitativs umzudichten. Denn was bliebe Anderes übrig? Zu einer „Arie" würde sich die Dichtung schwerlich fügen lassen, und von etwas Besserem, vielleicht zwischen beiden Liegendem, weiß ja die „Oper" Nichts. Genug! wir laben uns an diesem Erzeugniß, auch ohne dessen Gattungsnamen zu wissen.

Da Tristan dem immer von Brangäne in zarter Weise ausgedrückten Auftrage ausweicht, ist diese endlich genöthigt, den Befehl in Isoldens Fassung auszusprechen, wobei wieder jene prägnante Harmonien ertönen; aber kaum hat sie geendet, so springt unwillig Kurwenal auf, um ihr die Antwort zu sagen, was ihm von Tristan auch nicht verwehrt wird, obgleich dieser wissen konnte, was er zu beantworten beabsichtige. Es beginnt nun in ungemein kräftigen Zügen eine Auseinandersetzung der Gründe des Unstatthaften einer Begegnung von Beiden, daß der, welcher „Kornwalls Korn und Englands Erb' an Irlands Maid vermacht, der Magd nicht eigen sein kann, die selbst dem Ohm er schenkt" rc. Da hierin Kurwenal im Sinn der Allgemeinheit raisonnirt, so schlägt dem entsprechend sein Gesang den volksthümlichen Ton an, und noch mehr! Als Brangäne entrüstet sich zum Weggehen wendet, singt Kurwenal (wie wenn jene Begebenheit mit Morold dem singenden Volke Stoff und Melodie gegeben hätte!) der zögernd sich Entfernenden ein dem wahren Boden der Volkspoesie und des Volksliedes entsprossenes Lied mit höchster Stärke nach. Da es zu viel Raum in Anspruch nehmen würde, dasselbe hier mitzutheilen, so machen wir, bei dem baldigen Erscheinen des Klavierauszuges, darauf besonders aufmerksam. Die Schwärmer für das „Einfach-Schöne" können hier wieder einsehen lernen, daß Wagner sehr wohl vergönnt ist, sich am gehörigen Orte mit Leichtigkeit und ohne „gekünstelte Einfalt" in diesem Styl zu bewegen; was, sobald er es einmal will und ihn zugleich eine künstlerische Nothwendigkeit dazu drängt, dann auch gehörig von Statten geht und natürlich mehr wirken muß, als wenn hundert Andere sich in empfindungslosen [illegible] berechneten Einfach-
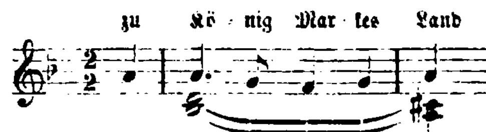
heitsbestrebungen ergehen. Wenn aber Wagner sich nicht häufiger bewogen findet, solch einfach köstliche Gaben, so zu sagen, seiner populären Ader (dies natürlich im besseren oder besten Sinne genommen) entströmen zu lassen, so hat dies lediglich darin seinen Grund, daß seine Herzensader eben größeren Drang zum Pulsiren fand, daß diese nicht unterlassen konnte, der Mitwelt in warmen, entzückenden Wallungen ein neues Sein, eine neue Gefühlswelt zu verkünden, während ein äußerliches Streben nach Popularität im günstigsten Falle höchstens Einzelnen ein äußerliches Musikvergnügen zu bereiten im Stande gewesen wäre. Die heutige Kunst ist aber einem höheren Dienste geweiht, und kann weder voraus bestehende Stylarten noch Formsysteme anerkennen: jedes selbstständig neue Kunstwerk muß diese organisch aus sich selbst entwickelt mitbringen. Wer dies nicht vermag, der mag auch das Schaffen von Kunstwerken sein lassen. Dieses zunftgemäße Produciren, oder besser Nachproduciren verbietet sich dann sogar ganz von selbst, und das musikalische Handwerkerthum wird zu seinem Heil, so wie dem des guten Geschmacks, verschwinden müssen. Daher der ganz enorme, aber verzweifelt berechtigte Aerger desselben!

Wir kehren zu unserem Gegenstande zurück. Kurwenal, dem Tristan mit Gebehrde seinem Gesange zu wehren suchte, ist endlich, von diesem fortgescholten, in den Schiffsraum hinabgestiegen. Brangäne, in Bestürzung zu Isolde zurückgekehrt, schließt hinter sich die Vorhänge, während die ganze Mannschaft außen den Schluß von Kurwenals Gesang vierstimmig nachsingt, den Hauptnachdruck auf die zum Motiv erhobene Stelle: „Hei! unser Held Tristan, wie der Zins zahlen kann," legend. Die in lobendem Eifer auf die letzte Sylbe „Tristan" gefallene Betonung verleiht hauptsächlich unserem neuen Motiv



sein charakteristisches Merkmal.

Dieser ganze Vorgang hat Isolde natürlich ganz außer sich gebracht. Schon während des Gesanges der Mannschaft schießen in den sich wieder anschließenden Violinen grollende Läufe auf, und als, zu Ende desselben, die dritte Scene (bei vollkommen wieder geschlossenen Vorhängen) beginnt und Isolde sich mit verzweiflungsvoller Wuthgebehrde erhebt, ertönt in schmerzvollen Intervallen, fast unkenntlich, das Motiv derselben, rasend, in sehr verkürzter Gestalt, aufwirbelnd. Inmitten dieser äußersten Alteration erscheint, von Hörnern und einer Trompete stark geblasen, wieder obiges siebente Motiv, wodurch dasselbe bedeutungsvoll im Augenblick motivirt wird, wenn es dessen noch bedürfen sollte. Brangäne fühlt sehr lebhaft mit und stürzt sich bewegt zu Isoldens Füßen. Von Neuem schwillt es leidenschaftlich aufwirbelnd an, aber Isolde, die schon dem furchtbarsten Ausbruche nahe, rafft sich gewaltsam zusammen. Sie will das Verhalten Tristans genau vernehmen. Brangäne möge es „frei und ohne Furcht" sagen. (Das dabei von den Fagotten gedehnt erwähnte erste Motiv erläutert sehr zart den Ausdruck „Furcht" dahin, daß sie frei und ohne Rücksicht, trotz der immer größer werdenden Berechtigung des ersten Motivs, es sagen soll.) Sie berichtet also: „Mit höf'schen Worten wich er aus," und führt genau Tristans Worte an, wobei natürlich wieder auch jene Musik gehört wird, nur in einer Brangänen angemessenen Stimmlage und zierlichen Quartettbegleitung, der sich bei „der Frauen höchster Ehr'" weicher Hörnerklang anschließt. Das Folgende: „Ließ' er das Steuer jetzt zur Stund', wie lenkt' er sicher den Kiel zu König Markes Land" wird ruhig von Holzblasinstrumenten und Hörnern getragen und bringt wieder zum Schluß das sich einprägend declamirte:



Schmerzlich bitter wiederholt Isolde sehr gedehnt die letzten Worte: „wie lenkt' er sicher den Kiel" 2c. und fährt nach dem wie oben gebrachten „zu König Markes Land" grell und heftig mit dem mehrmals schnell auf einander ertönenden siebenten Motiv plötzlich auf: „Den Zins ihm auszuzahlen, den er aus Irland zog!" Brangäne will nun auch das Benehmen Kurwenals berühren, — doch „den hat sie wohl vernommen," (das Quartett veranschaulicht hier treffend ihre tiefbeleidigte, unendlich schmerzhaft bewegte Seele) „kein Wort ist ihr entgangen," und endlich fühlt sie sich veranlaßt, da Brangäne ihre Schmach erfahren, diese auch wissen zu lassen, was sie ihr schuf.

(Fortsetzung folgt.)

Musik für die Synagoge.

Schire beth Adonai. Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten, componirt und herausgegeben von H. Weintraub, Cantor der Synagogen-Gemeinde zu Königsberg in Preußen.

Unter diesem Titel kündigt sich ein Werk an, dessen ganze Bedeutung dem Nichtisraeliten beim ersten Anblick wol kaum genügend in die Augen fallen dürfte, das aber ein Jeder bei genauer Durchsicht und vollständiger Kenntnißnahme des Gesammtinhalts seinem vollen Werthe nach würdigen lernen wird. Es handelt sich hier weniger um eine Anzahl Original-Compositionen ebräischer Gebete, wie wir deren viele, und darunter ganz prächtige Musikstücke, bereits seit Beginn dieses Jahrhunderts besitzen, bei weitem wichtiger erscheint uns die Notirung der alten recitativischen Weisen und Melodien, nach denen in allen Ländern und zu allen Zeiten in ganz Israel die Vorbeter die meisten Gebete vorgetragen. Hier hat sich Cantor Weintraub ein unbestreitbar hohes Verdienst erworben, um so mehr, als bei den gegenwärtigen Reform-Bewegungen im Judenthume die Befürchtung nahe liegt, daß diese uralten Gesänge immer mehr aus der Synagoge verdrängt werden, und damit der Vergessenheit anheim fallen könnten. Als Jude wie als Musiker würden wir für unser Theil dies gleich schmerzlich bedauern. Dank der ebenso gelehrten als gründlichen Arbeit des Herrn Weintraub sind nun diese Melodien der musikalischen Welt erhalten. Ist auch Weintraub nicht der Erste, der es versucht, diese alten Weisen zu rhythmisiren und zu harmonisiren, da Sulzer in seinen „Schir Zion" bereits einige derselben aufgenommen, so ist er doch bis jetzt der Einzige, der uns eine fast vollständige Sammlung derselben giebt, und fehlt dem Werke in dieser Beziehung Nichts weiter, als die musikalische Notirung der Zeichen, nach welchen am Montage, Donnerstage, Sonnabende und an den hohen Festen Stücke aus dem Pentateuch recitativisch vorgetragen werden. Vielleicht sieht sich Cantor Weintraub veranlaßt, dieselben in Gemeinschaft

mit den Weisen, nach denen die Haphtaren, Schir haschirim, Eicho und Kinnos am Tische-bow u. a. m. vorgetragen werden, zu notiren und herauszugeben. Nach den bedeutenden Kenntnissen, der Gründlichkeit und Sorgfalt seiner Arbeit im vorliegenden Werke zu schließen, wäre er gewiß vortrefflich dazu qualificirt.

Was nun die alten Melodien selbst betrifft, so wollen wir Nichts weiter zu ihrem Lobe sagen; wir kennen sie seit unsrer frühesten Jugend, es waren die ersten musikalischen Eindrücke, die wir empfangen, und wenn wir heute noch von der Eigenthümlichkeit, Pracht, Größe und Schönheit vieler unter ihnen entzückt sind, so sind wir kaum im Stande, zu unterscheiden, inwieweit die Melodien als solche allein auf uns wirken, oder inwieweit wir uns noch unter dem Zauber unsrer ersten Jugendeindrücke befinden. Wir verweisen daher das musikalische Publicum auf das Werk selbst, und werden uns begnügen, bei der Anführung der vorzüglichsten Musikstücke in demselben diejenigen Melodien hervorzuheben, von denen wir glauben, daß sie theils durch das Gepräge des grauesten Alterthumes, theils durch die unserem Bedünken nach ihnen innewohnende Kraft, Tiefe, Weihe und Schönheit am meisten zu interessiren vermögen. Cantor Weintraub hat sie rhythmisirt und mit feinem Tacte harmonisirt, was eine keineswegs leichte Aufgabe ist, da viele derselben ihrem inneren Wesen nach sich nicht leicht, manche gar nicht mit unserem heutigen Harmoniesystem vereinbaren lassen, ohne einen Theil ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit einzubüßen. Weintraub hat dies sehr gut herausgefühlt, und einige der Melodien, sowie den größten Theil der recitativischen Weisen nicht harmonisirt. Zur Erleichterung des musikalischen Verständnisses hat derselbe auch stets da, wo es nöthig war, die betreffende Kirchentonart angegeben, in welcher sich die Melodie bewegt.

Betrachten wir nun die Originalcompositionen ebräischer Gebete und Psalmen, mit denen Weintraub das Werk für den Sabbathgottesdienst, sowie für alle Feiertage und alle in der Synagoge vorkommenden gottesdienstlichen Acte reichlich ausgestattet, so finden wir in allen eine musikalisch gut organisirte Natur. Wir sehen allenthalben den begabten, wackeren, tüchtigen und verständigen Musiker. Vielleicht zeigt uns Herr Weintraub ein wenig zu viel, daß er gute contrapunctische Studien gemacht hat. Wir finden in vielen der motettenartigen, stets polyphon gehaltenen Compositionen theils fugirte Sätze, theils vollständige Fugen. Einige derselben sind in der That schwungvoll und schön, fast alle mit großem Geschick gemacht; doch können wir nicht umhin, gegen den Gebrauch der Fuge in neuerer geistlicher Musik im Allgemeinen, und gegen ihre Einführung in die Synagoge im Besonderen einige feinere ästhetische Bedenken laut werden zu lassen. Der streng polyphone Styl ist nun einmal nicht mehr der Ausdruck unserer Gefühls- und Empfindungsweise, und fast alle unsere Kirchencomponisten der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit haben sich nur sehr wenig dieser für uns todten Sprache bedient, selbst wenn sie derselben durchaus mächtig waren. Sie haben unbewußt oder bewußt herausgefühlt, daß sie in einem dem Laien fremden Idiome zu ihm reden würden, ganz abgesehen davon, daß auch ihnen der Ausdruck in demselben ein mühevollerer und unserer heutigen Empfindungsweise nicht genügender und nicht entsprechender war. Gegen die Einführung der Fuge in die Synagogenmusik lassen sich aber noch gewichtigere Gründe anführen. Die Fuge ist in der Musik, wie der gothische Baustyl in der Architektur, eine Geburt des mittelalterlichen Christenthumes. Lassen wir selbst dahingestellt, ob der Jude oder Christ unserer Tage die Kunstgebilde dieser Form ganz nachzuempfinden vermag, so werden uns doch immer die Fugen des Herrn Weintraub inmitten der dem ältesten Orient entsprossenen Melodien nicht am rechten Orte erscheinen. Dies wären unsre allgemeinen Bedenken; betrachten wir die Fugen näher, so finden wir uns hie und da durch Härten unangenehm berührt, wie sie sich bei älteren protestantischen Kirchencomponisten zuweilen, bei Bach selten vorfinden. Wir können nun auch diese Härten bei älteren Meistern nicht schön finden, und sehen in ihnen nur den charakteristischen Ausdruck eines strengen, in jenen Zeiten vielleicht etwas ascetischen Christenthums; Nichts aber berechtigt uns in unseren Tagen zu solchen unserem Ohre unerquicklichen Dingen, am wenigsten der Inhalt der von Weintraub componirten Gebete. Doch findet sich dergleichen nicht zu häufig vor, und ist sonst die Klangwirkung der Weintraub'schen Stücke im Allgemeinen eine wohlthuende, die Stimmführung fast immer eine ungezwungene, und die Form concis und abgerundet.

Da eine eingehendere Besprechung der einzelnen Musikstücke des sehr umfangreichen Werkes den uns in d. Bl. zugemessenen Raum bedeutend überschreiten würde, so wollen wir nur die vorzüglicheren Originalcompositionen, sowie einige der besonders interessanten alten Melodien hervorheben, und einige sinnentstellende Druckfehler berichtigen. Gleich Nr. 1, der von Salomo Halevi gedichtete Sabbathhymnus, ist schön, obgleich uns auch hier die übrigens sehr kunstvoll gearbeitete dreistimmige Fuge für Solostimmen, zu der der Chor mit dem Cantus firmus des Refrains tritt, nicht recht zu der gluthvollen poetisch sinnlichen Stimmung des Gedichts passend erscheint. Sehr lieblich ist Nr. 3; in Nr. 5 finden wir zweimal reine Quintenfolgen, Tact 4 der Solostimmen zwischen Sopran und Tenor, Tact 7 zwischen Baß und Tenor. Nr. 18 ist eine urkräftige alte Melodie, nach welcher auch am Chanukafeste der schöne Hymnus „Moos zur" gesungen wird, sehr wirkungsvoll und charakteristisch harmonisirt. Nr. 31 ist ein gutes Stück mit schwunghafter Fuge, doch ist wol auf S. 34 Tact 8 das ♯ vor c im Tenor falsch. In Nr. 36 finden wir eine uralte Melodie sehr gut behandelt. Nr. 55 Tact 2 muß es f anstatt fis im Alt heißen; Tact 7 dieses Stückes enthält eine jener unerquicklichen Härten, von denen wir oben gesprochen. Nr. 60 hat sehr schöne Stimmung; in Nr. 65 Tact 8 soll wol e statt im Sopran stehen; diese Nummer ist eines der besten Stücke mit prächtiger Fuge. Lobend erwähnen können wir Nr. 75 (auch mit untergelegtem deutschen Texte zu singen), Nr. 81, die drei Trauungsgesänge 90, 91 u. 92. In Nr. 93 muß wol Tact 4 statt cis, d im Tenor stehen; cis klingt sehr schlecht und ergeben sich auch Quinten mit dem Basse; Tact 11 fehlt das ♮ vor dem fünften Achtel im Tenor. Nr. 103 ist mit Orgelbegleitung versehen, und wird recht gut klingen. Nr. 106, 107 u. 109 enthalten sehr liebliche alte Melodien; im Schlußtact von Nr. 109 muß e im Alt stehen statt f. Nr. 111 vorletzter Tact, Seite 100, f statt as im Tenor; Nr. 116 Tact 3 ist der Punct bei f zu viel; Seite 107 Tact 8 fehlt wol ein ♮ vor a im Sopran. Gleichfalls mit Lob können wir die Stücke Nr. 144, 149, 150, 160, 169, 170, 172 (Doppelcanon in der Octave), 176, 183 und 184 erwähnen, ganz besonders aber heben wir Nr. 145 und Nr. 168 hervor, welches letztere Gebet wir jedoch hoffentlich recht bald aus dem Gottesdienst der Judengemeinden verlieren werden.

Schließlich bleibt uns noch zu erwähnen, daß der Text allenthalben genau nach den Regeln der ebräischen Grammatik untergelegt und das Ganze sauber und geschmackvoll von der

Handlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ausgestattet ist. Wir wünschen dem Werke eine möglichst große Verbreitung, und bemerken, daß dasselbe durch den Verfasser wie auch durch die Th. Theile'sche Buchhandlung in Königsberg in Preußen zu beziehen ist. R.

Bücher, Zeitschriften.

J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Composition. Dritter Band. Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Contrapuncte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1860.

In der Vorrede spricht sich der Verf. über die bisherige Theorie der Fuge aus, wie so manche nicht nothwendige, beengende Regel, manche Geheimnißkrämerei und überflüssigen Begriffe darin walten; der Verf. sagt, er arbeite seine Theorie nicht aus fixer Idee, sondern aus der Praxis des lebendigen Unterrichts heraus; nur was sich hierbei bewährte, habe er seiner Theorie einverleibt. Sie ist also als probat erwiesen, zumal der Autor durch gute Schüler seine Lehrmethode als gut documentirt hat. Er hegt die Ueberzeugung, daß sein Buch (bei allen Schwächen) die erste wirkliche Reform der Fugentheorie sei und daß er diese keinem seiner Vorgänger, sondern lediglich eigenen Untersuchungen verdanke.

Meiner Ansicht nach hat Lobe in dem Gesagten wol die Wahrheit für sich; er bietet manches Neue, das gut ist, er bringt Klarheit in die Art der Mittheilung und giebt mehr Freiheit, ohne irgendwie der Sache zu schaden. Andrerseits bringt er statt hinweg geschaffter Terminologien, welche bisher gebräuchlich waren, andere, die vielleicht etwas passender sind, doch nicht genug zu bedeuten haben, um langgewohnte Bezeichnungen, wie in der Fuge der „Gefährte" u. drgl., zu beseitigen. Ein Einzelner vermag da nicht gegen den Strom zu schwimmen. Diese Bemerkung stellte sich gleich Anfangs, bei der Analyse der Bach'schen D moll-Fuge aus dessen „Kunst der Fuge," ein. Lobe hat bei dieser Analyse ein Verfahren angewendet, das für den Schüler wirklich sehr ersprießlich ist, denn der Bau der Fuge kommt klar vor den Blick zu liegen und giebt eine Idee von der Fuge, wie ein Gerippe den Grundriß des menschlichen Körpers anschaulich macht. Hin und wieder hat Lobe hier und anderswo etwas mehr geredet, als nothwendig war. Man kann einen Unterricht, wie er mündlich ertheilt wird, wol in der Ungezwungenheit der Form — um sie lebendiger zu halten — im gedruckten Buche wiedergeben, doch muß man sich hüten, auch so manche mehr nebensächliche Reden mit einzuflechten. — Wie der Autor mehrere Bach'sche Fugen durchnimmt und an ihnen der Wahrheit gemäß zeigt, wie wenig die bisherige feststehende Theorie bei denselben praktisch zutrifft, ist fast ergötzlich, denn in der That sind gewisse Theoretiker in der Lage gewesen, die Bach'schen Fugen als höchste Muster hinzustellen und zugleich vor deren Nachahmung den Schüler zu warnen — weil sie zu frei gehalten seien! Ein ewiges Dilemma ungalanter Lehrernaturen, verbieten zu müssen, was doch die Besten sich erlaubten! Hat ein Schüler die nächstnatürliche Fugenform praktisch handhaben gelernt, und merkt der Lehrer, daß nun die Phantasie erwacht und ihr Bischen Freiheit gebrauchen möchte, um einmal einen Zoll weiter links oder rechts zu gehen als im Buche steht, so gebe man dazu Raum. Man schreit viel über die Tyrannei der Machthaber; sie Alle sind aber unschuldige Kinder gegen die orthodoxen Theoretiker; diese stellen sich geradezu über Gott — denn sie erlauben, selbst nach durchgemachter „Schule" (in der immerhin etwas Pedanterie und Zähigkeit herrschen darf), immer noch nicht, was Er sehr gerne erlaubt: einige Geistesfreiheit, die nicht nur unschädlich ist, sondern sogar zum Guten und Schönen führt.*)

Was Lobe über das Wesen der Fugenstimmen, über die erlaubten Abweichungen, thematische Arbeit, Fluß in der Polyphonie, über das Metrum, über die Theile, Gegensätzlichkeit ꝛc. in der Fuge sagt und an verschiedenen schönen Bach'schen Stücken darlegt, habe ich so reichhaltig, übersichtlich und anschaulich noch nirgend gefunden. Die Betrachtungsweise des Verf. wird gewiß auch jedem fertigen Theoretiker interessant sein.

Die nun folgenden Uebungen, zunächst in der einfachen Fuge (mit nur einem Thema), verwerthen die durch die vorhergehende Betrachtung des Fugenbaues gewonnene Einsicht und Anschauung. Lobe zeigt sich darin als ein tief eingelebter Pädagoge, dessen Wissenschaft nicht nur im Kennen der Sache beruht, sondern auch namentlich das Erleben einer größeren Anzahl von Musikerbildungsläufen, vom Schüler bis zum Meister, voraussetzt und bemerken läßt. Pedanterie ist in Lobe's Lehrvortrag nicht vorhanden, er giebt dem Neuen seinen gebührenden Raum: das schützt am sichersten vor geistloser Schulmeisterei. Das Neue besteht hier aber nicht etwa in excentrischen Ideen, die Haltbares umwerfen und Unhaltbares aufbauen, blos aus Opposition gegen Bestehendes und aus Liebe zum Ich —**) sondern Lobe bringt nur das zur theoretischen Geltung, was sich in guten Meisterwerken praktisch, als haltbar erwiesen hat, und er weiset nur dasjenige als feste Norm ab, was die Mustercomponisten selber nicht befolgten.

Ein Kapitel über die Selbstcorrectur beim Selbstunterricht giebt einige gute Winke; doch finde ich es nicht genügend ausgearbeitet, auch abgesehen davon, daß die Sache von einem gewissen Puncte an unmöglich zu lehren ist. Aber Lobe sagt und zeigt im Verlaufe des Buches noch so Manches, was dahin gehört, daß man ihm dennoch zugeben muß, er habe das Seinige darin gethan.

Eine gegebene Warnung, die Erfindung zopfiger Themata betreffend, ist neu und sehr dankenswerth; es knüpft sich daran ein Vortrag positiver Art über Thema-Erfindung, der in der That nützen kann, ebenso wie das über die verschiedene Harmonisirung des Thema Gesagte.

Was Lobe sonst noch in der Fugenkunst lehrt und wie er endlich zu der einfachen künstlerischen Fuge gelangt, das Alles hier nur in den Ueberschriften anzudeuten, geht über den Raum d. Bl. und über meine Geduld. Sollte das den Autor verdrießen, so würde michs freuen: denn warum hat er nicht selbst ein Special- (sondern nur ein allgemeines) Register gemacht? man würde dann den Leser dieses Referats nur darauf hinweisen können, um ihm zu zeigen, daß der Autor in seiner Lehre Alles bietet, was ein Mensch und Musiker wünschen kann. Man durchblättere das Buch bis S. 162 und überzeuge

*) Hierüber wäre Viel zu sagen, denn es giebt in Deutschland eine große Menge von Lehrern, die (nach H. Heine) „inwendig grau angestrichen" (d. h. ohne Blut und Leben) sind; schilt man auf sie, dann fühlen sich die Gott wohlgefälligen unter ihnen unschuldigerweise mit getroffen — aber um Namen zu nennen, müßte doch wol ein specieller Anlaß vorhanden sein; zudem kann so Etwas leicht als persönlich erscheinen, was immer vermieden werden muß.

**) Ein derartiges Buch dürfte man in der musikalischen Theorie überhaupt schwerlich finden, — wol aber finden sich viele Liebhaber von Mißverständnissen, die meine obigen Worte, daß Lobe dem „Neuen Raum gebe" in anrüchiger Weise commentiren würden, wenn ich hier nicht gleich selber vorbauete.

sich selber von seiner Reichhaltigkeit — so weit solches bei unaufgeschnittenen Exemplaren thunlich ist. —

Es folgt nun der doppelte Contrapunct. Man könnte ihn füglich noch vor der einfachen Fuge angebracht wünschen, weil er sich schon darin hervordrängt und zur Praxis kommen will, wo doch der Schüler noch nicht die Kenntniß und Gewandtheit darin hat. Dehn thut nicht wie Lobe, aber er setzt sogar den einfachen Canon vor den doppelten Contrapunct, während er alle Fugen nach demselben setzt. Ich möchte (unmaßgeblich sei es gesagt) rathen, anders zu verfahren: nach dem einfachen Contrapunct allerlei figurirte Compositionen vornehmen, sodann den doppelten Contrapunct, danach einfache Fugen, hierauf Doppelfugen und schließlich die sämmtlichen Formen des Canons folgen zu lassen. Ich glaube, daß dies besser sei, weil jene figurirten Compositionen nach dem einfachen Contrapunct dem Schüler eine Labung sind, indem sie die Phantasie beschäftigen und dennoch das jüngst Gelernte zur Verwerthung bringen; endlich aber, weil, wie oben gesagt, auch einfache Fugen leicht auf den doppelten Contrapunct führen.

Lobe beginnt den doppelten Contrapunct gleich im Style der fünften Gattung, in dem blühenden Style mit freier Rhythmik. Ich habe (unter Seyfried) alle Gattungen darin durchmachen müssen, was sein Gutes hat, denn der doppelte Contrapunct ist nicht eben leicht zu lernen und der Anfang mit einfachen Noten hat darum Manches für sich.

Die Lehrmethode Lobe's bringt hier nichts wesentlich Neues nach dem, was von Sechter und Dehn veröffentlicht worden ist; der Verf. hat aber dennoch sein eigenes Wesen im Vortrage, so daß er in dieser ziemlich feststehenden Theorie eine eigene und lebendige Unterweisung giebt. Daß sie möglichst kurz gehalten ist, rechnet man dem Autor gewiß als Verdienst an.

Es folgt die Doppelfuge. Das erste Beispiel, die Mozart'sche Doppelfuge aus dem Requiem (Kyrie mit Christe eleison), ist ein glücklich gewähltes Beispiel für die Analyse; Lobe ist Meister in der letzteren wie überhaupt im Lehren, das müßte ihm wol selbst ein Feind gerne zugestehen, weil es gar so wahr ist. Der Autor nimmt auch noch andere Doppelfugen durch, z. B. die nette (quasi „Doppelfuge") in D moll von Bach aus dem „Wohltemperirten Clavier", wo die Triolen so sanft und doch so anstrebend hinaufrollen, um dann wie klagend oder gar weinend chromatisch hinab zu gehen. Eine Doppelfuge von Lobe's eigener Composition ist nicht ohne Interesse (es kommen nur etliche leere Stimmenspinnereien darin vor), besonders die thematische Gegensätzlichkeit ist gut im Charakter.

Einige gemachte Bemerkungen über das Ausdruckswesen der Fugen treffen gut. Was Lobe über den falschen Ausdruck der im Bau und im Klange allerdings herrlichen Mozart'schen Kyrie-Fuge sagt, ist zu gelinde und zu vorsichtig gefaßt: denn es liegt doch auf der Hand, daß der musikalische Ausdruck zu dem Texte „Kyrie eleison" („Herr, erbarme dich unser") nicht nur miserabel, sondern daß das Thema wohl gar ganz absehend von dem Wortsinne entstanden sei — denn Händel und Andere haben dasselbe Thema gebraucht. Mozart würde über Lobe's Bemerkung gewiß nicht zürnen*). Daß der Autor S. 220 die Bemerkung macht, man solle nur reine „einfache" oder „Doppelfugen", aber keine Zwischengattung machen, ist mir als etwas unnatürlich und als Pedanterie aufgefallen: denn das heißt doch z. B. jener Bach'schen D moll-Fuge und anderen die Lebensberechtigung absprechen! Zur gerechten Buße müßte nun der Autor alle Geschöpfe der Zwischengattungen im weiten Naturreiche todt zu machen zur Aufgabe bekommen! Nun darf auch wol die schöne Zwischengattung der sogenannten „Gesänge", die nicht Lied und nicht Arie sind, lieber nicht existiren!? Wie kann Jemand überhaupt eine „Gattung" angreifen?! Das specielle „Stück", in welchem die Gattung repräsentirt wird, kann freilich unter Umständen sehr schlecht sein *).

Die folgenden Abhandlungen behandeln abwechselnd die Fortsetzung der verschiedenen Arten des doppelten Contrapuncts (drei- und vierfachen) und die Tripel- und Quadrupelfuge, Formen, die nicht so schwer sind, wie sie (nach den erfüllten Vorbedingungen) dem Nichteingeweiheten wol scheinen könnten, und die von Lobe, in nunmehr genügend als gut bezeichneter Methode, dem Lernenden faßlich beigebracht werden. Weiterhin folgt der vermischte Contrapunct, wie auch derjenige in der Gegenbewegung und der rückgängige (Alles recht schwierige musikalische Formengymnastik) 2c. Endlich folgt der Canon.

Wie der Verf. überall mit glücklichen Griffen die Beispiele wählt und sie in segensreicher Weise ausbeutet, so bringt er S. 431 — „als Beweis, daß es auch in unserer Zeit noch Componisten giebt, die das Studium der strengen contrapunctischen und canonischen Künste für keinen Zeitverderb halten, und dieselben auch in der modernen Instrumentalmusik selbst zum Ausdruck bestimmter Situationen und Gefühle anwendbar finden" — den sieben Seiten lang ausgeführten Anfang einer freien Fuge von Liszt aus dessen Symphonie zu Dante's „Divina commedia", — eine kunstvolle, Leben athmende Arbeit, eine Fuge und doch schöne, tiefempfundene neue Musik.

Es thut mir weh, daß ich mir eine detailirtere Beschreibung des Lobe'schen Buches versagen muß, denn es würde mir dabei, was mir schon öfters unvermerkt passirte, leicht eine Brochure aus der Feder fließen. Hat nun gewiß gerade ein derartiges Erzeugniß, das „von selbst" entsteht, vorzugsweise eine Berechtigung zur Existenz, so ist doch das besprochene Object, Lobe's Buch, für sich selber sprechend da, man nehme es und lese darin, auch studire man danach, wenn man Musiker ist und das höhere Formenstudium, das Jedem nöthig ist, bisher versäumte. Daß Lobe mehr als nur Einen Zopf mit seiner Theorie abschneidet, ist nicht mit Gold aufzuwiegen; so mancher von den „alten Herren", die so großthuend und doch nichts Großes thuend auf orthodoxem Pergament sitzen und blos auf die Classiker pochen, sie sollten sich ein Beispiel an diesem alten Herrn Lobe nehmen, der doch gewiß kein Excentrischer ist, aber doch zeigt, wie man — als Theoretiker — Bach und Liszt als Muster anführen und dabei recht wohl ein wahrhaft durchgebildeter Lehrer sein kann.

So nehme ich denn Abschied von dem Buche und seinem Autor, für beide mit einer Hochachtung erfüllt, die gewiß Jeder fühlen wird, der das Werk und in ihm den Autor als Theoretiker kennen lernt.

Louis Köhler.

*) Es ist mir immer auffallend, wie ängstlich die Musiker mit einem Tadel gegen unsere großen Meister sind, die ihn doch am ehesten vertragen können, denn sie werden nicht — wie wol schwache Componisten — davon umgeworfen. Wenn man von einem Mozart'schen Stücke sagt, es sei dem Texte nach unwahr, so ist der Eindruck dieses Tadels der, daß man sich wundert, wie ein solcher Meister einen Text verfehlen konnte! Darin liegt dann aber schon eine schuldige Ehrenbezeugung gegen ihn.

**) Aus obigen Gründen ist z. B. auch das Angreifen der Programm-Musik als Gattung im Grunde eine Art Faselei. Man kann sich nur an die einzelnen Werke halten.

Echo aus Paris

von

X. Roland.

(Fortsetzung.)

Das Wichtigste steht uns noch bevor. Die Aufführung des „Tannhäuser" hat für uns Deutsche, des deutschen Componisten wegen, ein doppeltes Interesse. Mein Brief, der schon viel zu lang ist und dem ich noch gar kein Ende sehe, würde 100 Spalten fassen, wollte ich Ihnen nur ganz im Allgemeinen alle die Geschwätze wiederholen, durch welche die Pariser Kritik das Publicum auf dieses interessante Ereigniß vorzubereiten sich bemüht! —

Aus Mangel an Sachkenntniß hat man auch hier den zufälligen parti pris als Richtschnur für seine Aussagen angenommen. Herr Scudo, der Kritiker an der einflußreichen „Revue des deux mondes", der außer Mozart, Rossini und sich keine Gottheit anerkennt, Herr Jouvin am . . . die Epithete fehlt mir — am Figaro, der glaubt, er sei ein geistreicher Mensch, wenn er Alles, was sich auf der großen Erde seines Daseins erfreut, für gottserbärmlich schlecht hält, und mehrere Andere summende Bremslein ohne Stachel haben ihre Gehässigkeit, ihre Galle, ihre ohnmächtige Wuth über den kühnen Fremdling ausgegossen!

Wenn man Wagner einigermaßen kennt, weiß man, was sich der große Mann aus diesen Verfolgungen macht! Er lächelt, überliest die Briefe von Liszt und Peter Cornelius und tröstet sich mit dem Bewußtsein:

„Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen
„Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n."

Das will er uns jetzt von Neuem lehren, er veröffentlicht in der Librairie nouvelle eine Uebersetzung seiner vier bedeutendsten Opern, „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde", mit einer eigens für Frankreich bestimmten Vorrede, die, wie alle Wagner'schen Vorreden, bezweckt, der beschränkten Welt die nöthigen Aufklärungen zu geben, und seinem Systeme den verdienten Lorbeerstrauß zu spenden!

Die Proben des „Tannhäuser" schreiten wacker vorwärts. Niemann ist hier und verursacht den französischen Tenören schlaflose Nächte. Natürlicherweise hat der Figaro diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, den besten Wagner-Sänger mit den ihm gewöhnlichen Waffen anzugreifen!

Der Figaro spitzt von Neuem seine Feder, denn eine neue Größe, gleichfalls aus Deutschland, will auf den Brettern der Pariser Oper im Winter von 1861—62 seinen gebührenden Tribut entgegennehmen. Marschner schreibt eine große fünfactige Oper für Paris über ein Libretto von Nuitter und Duvivier.

Auch über das Einstudiren der Meyerbeer'schen „L'Africaine" laufen seit einigen Wochen wieder die unglaublichsten Gerüchte. Man sagt „der Meister hoch und theuer" habe seine Afrikanerin weiß gewaschen und werde sie so unter dem Namen „Vasco di Gama" wo möglich gleichzeitig mit dem „Tannhäuser" den Parisern vorführen. — Welche großartigen Parteikriege stehen uns da bevor! Spontini hat schon von Meyerbeer's Succeß die Gelbsucht bekommen, Wagner wird vielleicht beweisen, daß le vainqueur d'aujourd'hui vaincu du lendemain ist, daß sich die Gelbsucht Spontini's möglicherweise auf Hrn. Meyerbeer vererben kann.

Man hat mir ganz ernstlich versichert, daß folgender Vorfall die Aufführung der so oft angekündigten Oper bis jetzt verhindert habe:

In der „Afrikanerin" sollte ein Seetreffen stattfinden. Meyerbeer zählte sehr viel auf das Erstaunen des Pariser Publicums, das bisher von dergleichen scenarischen Effecten keine Ahnung gehabt hatte! Es sollte dies ein Pendant zur Nonnenbeschwörung im „Robert", zu den Schlittschuhläufern im „Propheten" bilden. Aber große Geister begegnen sich. Mehrere Boulevards-Theater, namentlich die Porte St. Martin im „Fils de la nuit", bemächtigten sich dieser Schiffsidee und führten sie mit all erdenklichem Pompe aus. Ich habe Damen im Parterre seekrank werden sehen, die Claque bat um Lootsen. Da brachte auch die große Oper im „Corsaire" ein glückliches Fahrzeug auf die Bretter und die Neuheit des Meyerbeer'schen Planes zerschellte im Sturme! Der Schiffbrüchige hat bis jetzt in keiner neuen Idee den Rettungsmast gefunden und deßhalb treibt die Afrikanerin hafensuchend noch auf offener See!

Aber wie gesagt, das Seewasser scheint ihr die afrikanische Localfarbe abgewaschen und aus der stolzen Cleopatra eine elegante Europäerin — mit Crinoline gemacht zu haben!

Obgleich man mir die Authenticität dieser Nachricht verbürgt hat, glaube ich Ihnen das Ebengesagte unter allem Vorbehalt geben zu müssen.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

Concertbericht.

(Fortsetzung.)

Wenn unser noch sehr junger und — mit Ausnahme des tüchtigen Dirigenten, Hrn. Prof. Heißler — aus Nichtfachleuten gegliederte Orchesterverein sich am Beginne seiner Laufbahn leichtere Aufgaben stellt, und demnach ausschließend die ältere Richtung pflegt, so ist ein solches Zeugniß richtigen Selbsterkennens nur mit aufmunterndem Beifalle zu begrüßen. Was dieses Orchester ausführt, bewältigt es mit vieler Sicherheit, strenger Correctheit und mit einer Liebe, die nicht verfehlt, dem Hörer Freude zu machen. Er hat bisher seine Tüchtigkeit in drei Concerten bewiesen; alles darin Vorgeführte ging nach Wunsch von statten, und verfehlte nicht die ungetheilt günstige Wirkung auf alle Hörer. Nach und nach wird — mit dem Wachsen der Kraft dieses jugendlichen Körpers — auch dessen Selbstvertrauen sich erhöhen, und seine Programme dürften auch jenes von der Zeit geforderte Aussehen gewinnen.

Dagegen sind eine sehr mittelmäßige, lauwarme Aufführung der Mendelssohn'schen „Athalia" und des Beethoven'schen „Christus" leider als grelle Schattenseiten unserer diesjährigen Musikerlebnisse zu registriren. Indessen ist bei uns die Zerfahrenheit und Geistlosigkeit der alljährlich zweimal wiederkehrenden oratorischen Aufführungen im Hofburgtheater durch den sogen. Pensionsfond für Tonkünstler-Witwen und -Waisen schon so sprüchwörtlich geworden, daß man in der That immer auf das Schlimmste gefaßt ist. Man geht daher schon voll der niedrigsten Erwartungen in diese Palmsonntags- und Weihnachtsconcerte.

Auch die Programme der Zöglingsconcerte unseres Conservatoriums, über deren zweites und letztes ich Ihnen zu berichten habe, können nicht mit dem Maßstabe der Zeit und ihrer Forderungen gemessen werden. Hier handelt es sich vor Allem, ein Programm zusammenzustellen, welches der Lei-

stungsfähigkeit solcher jungen Musiker entspricht, die noch mitten in den Lehrjahren stehen. Auch gilt es, diese Lernenden theils einzeln, theils im Zusammenspiele einer ganz eigenthümlichen Art von Concertbesuchern vorzuführen, denen man sonst selten oder niemals in den Musiksälen begegnet. Es sind dies vorwiegend die Eltern, Basen und sonstigen Verwandten der Zöglinge. Mit diesen wenigen Worten ist der Standpunct solcher Akademien genügend festgestellt. Hiervon abgesehen, darf man den Schülern wie ihren Lehrern, namentlich dem trefflichen Director Hellmesberger, zu den diesjährigen Erfolgen herzlich Glück wünschen. Die Einzelnvorträge wie das Ineinanderwirken zeigte uns junge, begabte Leute, denen zur völligen Meisterschaft nur Eines, der Ruhm, gebricht. In der lauen Vertretung der eigentlichen Satztheorie auf einer, und in der beinahe gänzlichen Hintansetzung alles strengwissenschaftlichen Elementes auf anderer Seite liegt jedoch der bedenkliche Punct dieser Anstalt. Der Lehrstuhl der Musikwissenschaft ist zwar durch unseren allverehrten Sechter besetzt. Allein so bedeutend dieser Mann bisher als Lehrer der Einzelnen gewirkt hat und noch thätig ist, eben so erfolglos zeigt sich bis jetzt sein pädagogisches Verfahren gegenüber einer größeren Gesammtheit von Schülern. Wahrscheinlich trifft auf das Wirken dieses in seiner Art einzigen Mannes jener oft bewährte Satz zu, der da behauptet: große Fachgelehrte verständen es nur selten, zu einer niedrigen Fassungskraft herabzusteigen. Wenn möglich noch trauriger steht die Sachlage des allgemein wissenschaftlichen Unterrichts am Wiener Conservatorium. Man hängt in dieser Beziehung noch viel zu ängstlich an dem ganz unzeitgemäßen, widersinnigen Vorurtheile: ein Musiker brauche außer seinem Fache nichts Anderes zu kennen. In neuester Zeit ist wol ein sehr begabter und wissenschaftlich gebildeter junger Mann, Namens Julius Schwenda, als Professor des so genannt literarischen Faches an unserem Conservatorium angestellt worden. Indeß beschränkt sich diese Unterweisung der Institutszöglinge bis jetzt nur auf die ganz specielle Declamationslehre. Daß aber der Musiker unserer Tage noch unendlich mehr zu wissen habe, ist eine unbestreitbare Thatsache. Das Musikerthum als Einseitigkeit hat vollständig ausgelebt. Wolle man dies endlich einmal auch hier beherzigen, und mit aller Thatkraft auf die vollkommene Durchbildung der hiesigen tonkünstlerischen Jüngerschaft hinarbeiten!

Endlich hat einer der jetzt hoffnungsvollsten Wiener Tonsetzer, Namens Franz Mair, der zweite Chormeister unserer trefflichen „Singakademie", ein großes Orchester- und Vocalconcert mit eigenen Compositionen gegeben. Diese bestanden in Liedern, einem Psalm und der vollständigen Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans". Mair hat unläugbar Talent und Geschick. Nur steckt er formell noch zu tief in Mendelssohn; während die Art seiner Orchesterbehandlung — im schroffen Gegensatze zu derjenigen seines schönen, feinsinnigen Vorbildes — zu voll und üppig sich ausnimmt. Insbesondere sind es die Bläser, denen Mair Dinge in den tieferen Klang-Gegenden zumuthet, die niemals Wirkung machen können. Ueberhaupt trachte dieser junge Componist, zuerst den ihm noch anhaftenden Götzendiener der sogenannten Augenmusik loszuwerden. Dann dürfte — bei seinem gründlichen Wissen und Können und bei seiner im Ganzen tüchtig deutschen Richtung — noch viel des Schönen von seiner strebsamen Feder zu gewärtigen sein.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses brachte am 7. October an Orchesterwerken Gade's Ouverture „Im Hochlande" und die A dur-Symphonie von Beethoven. Wenn wir von Reinecke's Direction im ersten Concert Sicherheit in der ganzen Haltung, dabei jedoch ein fast durchgehendes Schleppen zu berichten hatten, so modificirt sich dies bei dem zweiten insofern, als ein eigentliches Schleppen höchstens bei der Einleitung beider Tonstücke in Frage kommt; diesmal dagegen machte sich namentlich im ersten und zweiten Satze von Beethoven's Symphonie ein Schwanken und Streiten zwischen Dirigent und Orchester bemerklich, das den Einsätzen etwas Haltloses, den Rhythmen etwas Verwaschenes verlieh und überhaupt der durchgreifenden Wirkung sehr im Wege stand; es ist das ein kaum zu vermeidender Uebelstand, der wol mit der Zeit, d. h. mit der besseren gegenseitigen Bekanntschaft beider Theile, von selbst verschwinden wird. Leider kamen bei den Hörnern, die unseres Wissens nicht in der gewöhnlichen Besetzung vertreten waren, manche mißlungene Stellen vor. — Der Gesang wurde durch Frl. Scharnke aus Berlin vertreten; sie sang zwei Arien aus „Idomeneo" („Den Vater verlor ich") und „Semiramis" („Bel raggio lusinghier"). In beiden Leistungen lernten wir eine saubere Technik, eine ungezwungene Tonbildung, eine nicht kräftige aber von allen störenden Elementen freie Stimme, in der Rossini'sche Arie außerdem eine correcte, gewandte Coloratur beachten, daneben freilich eine noch ziemlich fehlerhafte Aussprache und den Mangel geistiger Belebung und inneren Feuers bedauern. Nichtsdestoweniger dürfen wir wol behaupten, daß Frl. Scharnke unter den Acquisitionen der letzten Jahre den ersten Platz verdient, und das wäre ja wol ein relatives Lob. — Von Hrn. Carl Davidoff, dem nunmehr unserem Orchester angehörenden Violoncellspieler, über dessen erstmaliges Auftreten zu Ende vorigen Jahres wir uns so begeistert auszudrücken alle Veranlassung hatten, hörten wir an diesem Abend ein Concert von G. Goltermann und eine eigene Composition: „Phantasie über russische Volksmelodien." Wir haben heute zu unserem damaligen Urtheil Wenig hinzuzufügen; Davidoff entwickelte auch jetzt wieder denselben edlen, sicheren Ton, dieselbe Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten, und wenn wir in einzelnen getragenen Stellen eine größere Leidenschaft, noch größere Wärme gewünscht hätten, so ist andrerseits doch gerade auf die Enthaltung jeglicher Effecthascherei, auf das Durchgeistigte des ganzen Vortrags ein besonderer Nachdruck zu legen. Die eigene Phantasie ist natürlich mit genauer Kenntniß des Instruments geschrieben und in schlichtem, noblem Charakter gehalten. Die Begleitung des Orchesters zu den Gesangs- und Solosachen hätte präciser sein können.

Berlin. Am 30. September fand das letzte diesjährige Liebig'sche Sommer-Symphonie-Concert im Garten des Odeums statt. Liebig ist durch seine Symphonie-Concerte ein Mann des Volkes geworden. Seine Verdienste um die sogenannte classische Musik als Volksmusik sind auch Allerhöchsten Ortes anerkannt und belohnt worden, denn unterm 25. Mai d. J. erhielt er vom Prinz-Regenten das Patent eines „k. Musikdirectors." Ohne Rückhalt und Vorurtheil, was die königl. Capelle nicht immer thut, bringt er neben den Compositionen der alten Meister auch vielfach Erzeugnisse jüngerer Componisten zur Aufführung. Unter anderen neuen Sachen werden wir durch ihn in dieser Saison Wagner's Ouverture zum „Fliegenden Holländer" und die Einleitung zu dessen „Tristan und Isolde" hören. Beide Pièçen sind hier noch nicht bekannt. Für die diesjährige Wintersaison hat er seine Symphonie-Abende und -Nachmittage folgendermaßen vertheilt. Wie gewöhnlich veranstaltet er an einem Donnerstage in Zwischenräumen von 14 Tagen bis 3 Wochen einen Cyclus von 6 Symphonie Abenden in der Singakademie. Dann finden regelmäßig wöchentlich Nachmittags von 4 Uhr ab an dreien Tagen Symphonie-Concerte statt.

Am 2. October eröffnete er in der Tonhalle seine Concerte. — Endlich haben wir sie gehört, wir meinen die vielfach angekündigte italienische Concurrenz-Oper des Impresario Hrn. Eugenio Merelli. Hoffentlich hat derselbe noch recht tüchtige und vorzügliche Kräfte in petto, denn sonst wüßten wir auch in der That nicht, wie diese melangirt italienisch-deutsche Oper in dem glänzenden Raume des königl. Opernhauses die gut bewährte Lorini'sche Oper im Victoria-Theater, welche Ende d. M. ihre italienischen Opernvorstellungen wieder beginnt, verdunkeln könnte. Eröffnet wurde die Merelli-Hülsen'sche Oper mit der „Norma." In derselben sang Frau Mariani Lorini die Titelrolle und Signora Isabella Incli die Adalgisa. Ist auch nicht zu verkennen, daß beide Sängerinnen (namentlich gilt dies von der ersteren) eine gute Gesangsschule genossen, so bleiben doch die Leistungen beider gegen frühere Vorbilder hinter unseren gehegten Erwartungen zurück. Man kann gut singen, ohne deßhalb schon eine Künstlerin ersten Ranges zu sein. Signora Lorini hat zwar keine mächtige Bravour-Stimme, jedoch versteht sie es, mit allen Mitteln nordischer Ruhe über ein wohlklingendes Stimmorgan zu verfügen. Ihre Coloratur ist brillant und biegsam, ihre Cantilene häufig anmuthig und duftig. Ohne die Leidenschaftlichkeit und das angeborene Feuer des Südländers zu besitzen, giebt sie dessenungeachtet in den Recitativen und namentlich in den Duett-Sätzen des zweiten Actes höchst wirkungsvolle Effecte, die, wäre ihr dramatisches Talent nicht etwas beschränkter Natur, zu dem Namen wirklicher Kunstgestaltungen berechtigen und sich erheben könnten. Erhielt die Sängerin und mit ihr Signora Incli bei solchen Duett-Sätzen Beifall und Hervorruf, so nahm derselbe im dritten Act sichtlich ab. Signora Incli ist als Isabella nicht so bedeutsam als ihre Mitsängerin. Ist ihre Coloratur und die sonore Fülle ihrer Stimme in den tieferen Lagen beachtenswerth und anzuerkennen, so ist sie doch nicht ganz frei von einem störenden Gaumen- und Nasalton. Die Leistungen der männlichen Sänger waren etwa so, wenn man nicht geradezu sagen will mittelmäßig, daß sie mit ihrem Gesange Nichts verdarben. Hr. Achill Malagola sang den Pollio mit unnachsichtigem Tremolo und etwas trockener, scheinbar krankhafter Tenorstimme, seine Ensembleleistungen waren ungeschmälert dick aufgetragen und markiger Natur. Hr. Ferdinando Tasti glaubte als Orovist die verwöhnten Hörer mit seiner mehr als starken, wirkungslosen Stimme zu ergötzen. Das Wort „Aesthetik" scheint für diesen Sänger noch ein unlösbares Problem zu sein. Frl. Gey und Hr. Koser wirkten in den beiden kleinen Partien ganz geeignet mit. Der deutsche Chorgesang beeinflußte ungemein die Ensemblewirkung. Wollte der Capell-M. Orsini, hier schon früher bei der alten italienischen Oper in der Königsstadt als Dirigent thätig, sein Tactschlagen für die Folge weniger geräuschvoll absolviren, so würden wir und die Hörer ihm sehr zu Danke verpflichtet sein. — Schließlich sei noch erwähnt, daß Professor Dr. Marx als Universitätsmusikdirector und Capell-M. Dorn zu der bevorstehenden Universitäts-Jubiläums-Feier jeder eine Cantate componirt haben, welche, die Dorn'sche in lateinischer Sprache, vom königl. Domchor gesungen werden. Th. R.

Paris, 3. October 1860. Die italienische Oper hat gestern vor einem glänzend besetzten Hause ihre Vorstellungen mit der Bellini'schen „Somnambule" begonnen. Frl. Battu in der Titelrolle hat den Versprechungen, die ihr überaus glückliches Debut im letzten Jahre machte, vollkommen Genüge geleistet. Sicherere, unbefangenere Spielerin, kann sie auf den Gesang jetzt ihre ganze Aufmerksamkeit verwenden und von ihrer natürlichen Anlage und künstlerischen Ausbildung freien, ungezwungenen Gebrauch machen. Frl. Battu ist noch ganz jung; vielleicht thäte sie gut daran, mit ihrer glockenreinen, geschmeidigen, reizenden Sopranstimme, welche jetzt schon — in ihrer ersten Frische — den Strapazen einer großen Oper kaum gewachsen ist, das bescheidenere Feld der komischen Oper zu wählen, auf dem namentlich jetzt noch viel Lorbeern einzuernten sind! Dort würde sie unbedingt unter den Ersteren die Erste sein, während sie, trotz aller ihrer Vollkommenheit, an der italienischen Oper nie die Erinnerung an eine Frazzolini oder Pasta zu erlöschen, nie die Gegenwart einer Penco zu ertragen im Stande sein wird. Gardoni hat im Elvin unbedingt seine glücklichste und gelungenste Rolle. Er hat das Finale im 2. Act und besonders die große Arie im 3. Act meisterhaft vorgetragen, und ich, der ich mich bis jetzt noch nicht im Lande der Reclame, in dem nur Milch und Honig fleußt, bewegt habe, ermesse vollkommen die Verantwortlichkeit meines „meisterhaft". Dies Prädicat werde ich z. B. nie dem Hrn. Angelini (der Graf) ertheilen. Seine rauhe, nie richtig intonirende Riesenstimme drängt sich mühsam mit plumper Unbehülflichkeit aus diesem großen Munde, der immer weit offen steht, „als woll er uns verschlingen". Das Minaudiniren, Nuanciren und Manieriren ist mir äußerst verhaßt, aber das Rohe und Ungeschliffene reizt mich deßhalb doch nie — de grace, etwas Grazie! Frl. Vestri, eine sehr hübsche, braune Italienerin, mit feurigen Augen und scharfgezeichneten schwarzen Augenbrauen, die in der unbedeutenden Rolle der Lise debutirt, singt wenig — aber falsch. X. Roland.

Eßlingen. Unser Musikleben gewinnt zusehens an Rührigkeit, Dank der Umsicht und dem Streben unseres neuen Musik-Dir. Chr. Fink, der in den paar Monaten seines Hierseins Mehr zu Wege gebracht hat, als vorher innerhalb einer Reihe von Jahren möglich gewesen. Ihm verdankt unser Liederkranz die erste Bekanntschaft mit Gade und Schumann, unter seiner Leitung wird demnächst auch der Tannhäuserchor zur Aufführung gelangen und hatten wir uns am 27. September eines Concertes im Seminar zur Geburtstagsfeier unsres Königs zu erfreuen, in welchem Marcello, Mendelssohn, Hauptmann, Frech mit Chorwerken vertreten waren und Hr. Fink selbst die Bach'sche G moll-Fuge und die zweite (Es dur-) Sonate eigener Composition auf der Orgel vortrug.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Ida Dannemann, im verflossenen Winter für das Leipziger Gewandhaus engagirt, ist augenblicklich an der Lübecker Bühne.

In Barmen fand am 29. September im neuerbauten Saale der „Concordia" zum Besten des Orgelbaufonds für dieses Local ein Concert statt, und zwar unter Leitung des Musik-Dir. A. Krause von der dortigen Liedertafel veranstaltet. Musik-Dir. J. Tausch aus Düsseldorf spielte das Beethoven'sche Es dur-Concert und die As dur-Polonaise von Chopin. Am 6. October kam in dem ersten Abonnementconcert desselben Vereins Gade's „Erlkönig" zur Aufführung. Musik-Dir. Krause spielte an diesem Abend Beethoven's C moll-Concert.

Neue und neueinstudirte Opern. Wir brachten die Nachricht, zur Eröffnung der Wintersaison von Coventgarden in London werde Wagner's „Tannhäuser" gegeben werden; zur Berichtigung haben wir heute mitzutheilen, daß die Königin von England von Wagner den „Lohengrin" verlangt hat, dieser also wol zunächst in Angriff genommen wird.

In Dresden ist Spohr's „Faust" neu einstudirt gegeben worden. In Berlin bereitet man Lachner's „Catharina Cornaro" wieder vor.

C. Krähmer hat eine komische Oper: „Der Veteran", Text von L. Thürmayer, vollendet.

Neue Musikalien. Von Anton Rubinstein steht ein Quintett für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott in Aussicht; von Ferd. David ein Sextett für drei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle; von J. Raff ein Quartett für Streichinstrumente.

Neue Kunstsachen. Von Paris ist seit Kurzem durch die Buchhandlung von J. G. Schmitz in Cöln ein neues Portrait von R. Wagner in wohlgelungener Photographie zu beziehen; in Dresden sind photographische Nachbildungen von Weber's Todtenmaske zu haben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Domorganist Gustav Jansen in Verden hat vom König von Hannover in Anerkennung seiner vortrefflichen Leistungen als Orgelvirtuos und Componist eine Busennadel mit dem Namenszug des Königs in Brillanten empfangen.

Todesfälle. Zu Berlin im katholischen Krankenhause starb am 2. October Mittags der Director Julius Cornet. Früher am Hamburger Stadttheater, dann bis vor zwei Jahren artistischer Director der k. k. Oper in Wien, leitete er zuletzt den artistischen Theil des Victoriatheaters in Berlin.

Vermischtes.

Soeben wurde von L. F. Maske's Antiquariat in Breslau (Albrechtsstraße Nr. 3) der 52. Catalog ausgegeben; er enthält eine ausgewählte Sammlung von Büchern über Musik und Werken bedeutender Componisten, namentlich Kirchenmusik und Hymnologie.

In Oesterreich hat sich ein Militaircapellmeisterverein gebildet, behufs Versorgung der dienstuntauglich gewordenen Mitglieder und Unterstützung von deren Wittwen und Waisen.

In Hamburg wird ein seit mehreren Jahren dort ansäßiger Musiklehrer G. Scheller eine neue „Singakademie" gründen.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.
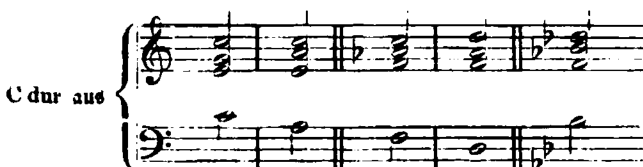
Adam Wirth, Praktische Anleitung für verschiedene Blechinstrumente. Offenbach a. M., Joh. André. Pr. 3 fl.

———, Darstellung der jetzt gebräuchlichsten Blasinstrumente nebst Versuch einer etwaigen Instrumentirung sämmtlicher Dur- und Moll-Accorde. Ebendas. Pr. 36 kr.

Wir finden beide Sachen recht brauchbar. Mit der praktischen Anleitung will der Verfasser durchaus nicht eine neue Schule bieten, sondern nur damit ersetzen, was den älteren und guten Lehrbüchern nach jetzigen Bedürfnissen abgeht. Er sagt in seinem Vorwort: Es bestehen zwar schon die besten Schulen für die verschiedenen Instrumente, allein die Behandlungsweise, zumal für die neueren Ventil-Instrumente, können diese Werke nicht enthalten, da damals diese Instrumente noch nicht allgemein eingeführt waren. Meine Absicht, die ich bei der Verfassung dieser kurzen Anleitung hatte, ging nur dahin, diese vielen älteren und ausgezeichneten Schulen auch für das Erlernen der neueren Ventil-Instrumente vortheilhaft benutzen zu können." Hiernach wird also ein jeder Besitzer solcher älterer Werke das Erscheinen dieser Anleitung gewiß erwünscht finden. Aber auch solchen, welche sich nur mit denjenigen Instrumenten beschäftigen, die hier ihre Behandlungsweise finden, wird das Werkchen gewiß willkommen sein, da dasselbe leicht faßlich alles Das enthält, was zur Erlernung dieser Instrumente wichtig ist. Behandelt sind Horn mit und ohne Ventile, Posaune und Althorn, Cornet à Piston, Bombardon. Die Anordnung des Werkes ist sehr systematisch. Im theoretischen Theil, so kurz er auch gefaßt, ist Alles sehr treffend beschrieben. Ausgehend von der Haltung des Instrumentes, kommt der Verfasser bis auf den guten Ansatz zu sprechen, welchen letzteren er sehr rationell auffaßt; anfangs die Stellung der Lippen bildlich am Mundstück darstellend, geht er zum Anstoß der Zunge über, welcher die Vibration der Lippen erzeugt und die Articulation hervorbringt, bis er zuletzt eben Alles nur ein Spiel der Lippen und Zunge nennt. Ebenso rationell spricht sich der Verfasser über die sogenannten Stopftöne aus, und bemerkt dabei sehr richtig, daß dieselben auch den Ventilhornisten zu Gebote stehen. Wie wenig Componisten machen aber jetzt davon Gebrauch! — Im praktischen Theil giebt er für jedes Instrument besondere fortschreitende Uebungsstücke, ausgenommen für Althorn, welches aber die der Tenorposaune benutzen kann. Sonach ließe sich das Werk als ein Extract empfehlen, und wir machen vorzüglich Stadtmusiker darauf aufmerksam. — Mit der Darstellung der gebräuchlichsten Blasinstrumente giebt Wirth eigentlich nur zwei Tabellen zum Besten. Die eine stellt den Umfang jedes betreffenden Instrumentes dar, die andere jeden Dur- and Moll-Dreiklang in voller Instrumentation. Berechnet sind beide nur für Harmoniemusik (Es-Musik). Die Darstellung in der ersten Tabelle ist folgende: Das oberste Liniensystem giebt den wahren Klang chromatisch vom



an, worunter dann jedes Instrument seinen Tonumfang an betreffender Stelle beginnt und endigt. Die Dur- und Moll-Dreiklänge wie schon angedeutet setzen die Es-Stimmung ebenfalls voraus und ihre Darstellung geschieht auf gleiche Weise. Ein System für Pianoforte giebt in engster Harmonie die Accorde sequenzenartig fortschreitend folgendermaßen von



bis wieder zurück nach C an; [illegible]

Instrumentation. Ein großes Ziel hat sich der Verfasser freilich nicht damit gesteckt. Allein der rechte Gebrauch jeder Sache hängt doch immer nur vom Bedarf ab, und Bedürftige zu diesen Tabellen werden sich gewiß finden. Zu erwähnen wäre noch, daß der sprachliche Theil sowol deutsch als englisch ist.

F. X. Chwatal, Op. 135. Praktische Elementar-Pianoforteschule, nach einer neuen rationellen Methode. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. netto 2 Thlr.

Diese Schule besteht aus zwei Theilen. Der erste Theil, das Melodienbuch, enthält, außer einer kurzgefaßten Darstellung der nothwendigsten Vorkenntnisse, melodische Uebungsstücke in gut methodischer Ordnung. Die melodischsten davon sind aus den Werken von Haydn, Mozart, Czerny, Bertini und Heller genommen. Diejenigen, welche mehr zur Erlernung der ersten Technik bestimmt sind, scheinen großentheils von dem Verfasser selbst zu stammen. Es ist denselben nachzurühmen, daß sie bei aller Bequemlichkeit für den Schüler sehr zur Ausbildung seiner Hände beitragen. Noch mehr dafür bringt der Verfasser in seinem zweiten Theil, dem Figurenbuch. Es besteht derselbe aus Fingerübungen, welche nach und nach zu immer größeren Figuren heranwachsen; unter ihnen befinden sich einige sehr seltene, wenn nicht ganz neue, welche vortrefflich die Unabhängigkeit der Finger vermitteln, und bei nach und nach schnellerem Ueben einen abgerundeten und perlenden Anschlag erzielen. Nicht ganz so einverstanden sind wir mit der Reihenfolge derselben. Diejenigen der ersten Seite, obgleich sie zur Stärkung der Finger viel beitragen, sind doch so schwierig für den Anfänger, daß er sie erst nach längerer Zeit mit Nutzen vornehmen kann. Wol verwahrt sich der Verfasser selbst in seiner Vorrede gegen diese Anordnung und giebt auch Winke, wie man nützlicher damit verfahren kann, allein es ist dieses immer noch nicht ausreichend für eine Elementarschule, namentlich für noch unerfahrene Lehrer, welchen er dieselbe mit zur Hand geben will. Aber nicht aus diesen Gründen allein, sondern auch noch aus einem anderen machen wir hier besonders darauf aufmerksam. Die meisten technischen Uebungen sowol in Schulen als auch in für sich herausgegebenen Werken fangen gleich mit jenen Fingerübungen an, wo man mit dem ersten Finger in der rechten mit dem fünften in der linken Hand sich zu bewegen beginnt, während die übrigen fest die Tasten niederdrücken sollen; welcher erfahrene Lehrer thut dieses jetzt noch? Zwar beginnt Chwatal in seinem Melodienbuch etwas leichter, indem er die ersten fünf Töne nach einander anschlagen läßt, aber mit beiden Händen zugleich, was ebenfalls als Anfang noch zu schwer ist. Man lasse doch ganz einfach das Kind in einer Hand nach der anderen naturgemäß zuerst den ersten Finger mit dem zweiten Finger verbinden lernen; ist dieses geschehen, so nimmt man die anderen nach und nach dazu, so daß immer wieder der Daumen von jeder Hand anfängt. Nicht nur, daß dieses gewiß das Leichteste für den Schüler ist, es wird auch hierdurch zugleich das Herabhängen der Daumen vermieden und eine richtige Handhaltung gleich von vornherein erreicht. Diejenigen Lehrer, welche in der linken Hand noch mit dem fünften Finger anfangen lassen, werden Monate lang immer dem Schüler zurufen müssen: Daumen herauf! während so die Sache, bei nur einiger Aufmerksamkeit, leicht mit fünf bis sechs Lectionen abgemacht ist. Also namentlich nur aus diesem letzten Grunde stimmen wir mit dieser Elementar-Schule nicht ganz überein. — Dem Figurenwesen schließen sich noch Accordverbindungen und Ausweichungen an. Alles recht praktisch. Um das Werk richtig zu benutzen, muß man sich beide Theile gleich zusammen anschaffen, da der Verfasser es so geordnet, daß abwechselnd bald aus diesem bald aus jenem gespielt werden soll. Wir empfehlen dasselbe sehr gern, denn es spricht aus ihm viel Erfahrung.

H. A. Winter, Musikalisches Lustgärtchen für Pianoforte. Leipzig, Fr. Wöller. Pr. 20 Ngr.

A. Struth, Op. 73. Echo-Klänge für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Ebendas. Pr. 15 Ngr. à Heft.

Das musikalische Lustgärtchen enthält melodische Uebungsstücke zur stufenweisen Beförderung angehender Pianoforte-Spieler, und soll [illegible] zum Pianofortespiel er-

wecken und rege erhalten. Es sind in letzterer Zeit unter ähnlichen Titeln derartige Sachen mehr als hinreichend erschienen, sowol in schädlicher als auch nützlicher Weise. Wir zählen dieses Werkchen zu den nützlicheren und besseren derselben. Es erweckt nicht blos die Lust, sondern ist dabei auch fortbildend, sonach eine kleine Clavierschule, die jeder Lehrer, wenn er Erfahrung hat, recht gut als solche benutzen kann. Diejenigen, welche letztere nicht haben, können das Werk neben jeder besseren Clavierschule ebenfalls gebrauchen. Der Verf. schlägt in dieser Hinsicht namentlich seinen „Pianoforte-Schüler“ vor, den zu unterstützen und zu erweitern das obige Werk bestimmt ist. Außer den 66 Clavierstücken, welche darin vorkommen, enthält dasselbe noch einige Lieder mit Begleitung. Wir finden dieses sehr zweckmäßig. Jeder Schüler soll nach einer gewissen zurückgelegten Stufe wenigstens sich versuchen, einmal ein Liedchen zu begleiten und zu singen; gelingen ihm aber wirklich einige, so hat er mehr erreicht als durch manches Etudenheft möglich ist, besonders was Tonverhältniß, Uebersicht und gesangliches Spiel betrifft. Der Nutzen dieses Verfahrens ist bei manchem Schüler auffallend groß. — Die Echoklänge werden gewiß auch Theilnahme finden. Es sind kleine Clavierstücke zu 2—4 Händen, deren jedem ein Lieblingslied der Jugend oder des Volkes zu Grunde liegt. Liest der Lehrer den darüber stehenden Text mit Innigkeit seinem Schüler vor und spielt dann entsprechend das Stück, so können auch diese Echo-Klänge viel zur Belehrung und Erfrischung des Unterrichts beitragen. Das Werkchen erscheint in zwanglosen Heften. C. P.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ad. Henselt, Op. 30. *L'aurore boréale*. Valse pour Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. 25 Ngr.

——, Op. 31. *Ballade* pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 25 Ngr.

——, Op. 32. *Nocturne* pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

——, Op. 29. *Cadence* pour le Concert en ut mineur de *Louis van Beethoven*. Ebendas. Pr. 1/3 Thlr.

Robert Volkmann, Op. 8. *Nocturne* pour le Piano. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. 7 1/2 Ngr.

Unter den neueren Componisten, die ihre künstlerische Thätigkeit ausschließlich der Pianofortemusik zugewendet haben, steht Adolf Henselt in erster Reihe. Ihm haben wir eine wesentliche Bereicherung dieser Literatur zu danken. Es ist bekannt, daß bereits Robert Schumann sein erstes Werk „Variationen“ vortheilhaft ins Publicum einführte. „Wohllaut, Klangzauber, innere Liebenswürdigkeit“, ein reicher, oft polyphon gehaltener Claviersatz, wunderbare Effecte durch seine weiten Harmonielagen erzielend, immer nach poetischen Vorlagen gestaltend, schöne Stimmungen im Hörer erweckend: dieses scheinen mir die hervorstechendsten Eigenschaften seiner Pianofortewerke zu sein. Der „Grande Valse“ fordert einen geübten Spieler, technisch gebildete Hände. Er ist ganz reizend und wird sich in den höheren Salons als dankbar erweisen. Bedeutender an Inhalt ist die Ballade Op. 31, ein Werk von liebenswürdiger Romantik und fein ausgeprägter Charakteristik, selbstverständlich nur gebildeten Spielern zugänglich. Doch ist der an schönen Effecten reiche Claviersatz bequem auszuführen. Nicht einen Fortschritt andeutend, aber an die besprochenen Werke sich würdig anreihend, ist Op. 32, ein Notturno, Lento, As dur, das die Henselt'schen liebenswürdigen Eigenthümlichkeiten nicht verleugnet. Obgleich nur geringen Umfangs, hinterläßt doch das Ganze einen vollen, freundlichen Eindruck. Die Schwierigkeiten sind nur gering. Die Cadence (Op. 29) zum C moll-Concert von Beethoven giebt uns Zeugniß davon, daß der Künstler das Wesen dieser Art freier Phantasien nicht einseitig in der Entfaltung tastendreschender Virtuosität (einschließlich halsbrechender Rouladen und tonverwirrender Passagen) sucht, sondern in dem innigen, organischen Anschluß an das betreffende Kunstwerk: in dem wiederspiegelnden Résumé der gegensätzlichen Motive. So erscheint uns die Cadenz — um in einem hinkenden Bilde zu reden — als ein kurzes Ausruhen und Insichschauen auf der Flucht der Reise, die Begebenheiten und Ereignisse des Tages in wechselnder Stimmung rasch überschauend und wieder durchlebend. Mit künstlerischer Pietät weiß sich der Componist dem Geiste Beethoven's, wie er sich speciell in diesem Concerte offenbart, anzuschmiegen. Damit mögen die vorbesprochenen Compositionen Ad. Henselt's wiederholt angelegentlichst empfohlen sein. Dem Verleger gebührt für die anständige Ausstattung der Werke ein Wort des Dankes. — Auch der Name Robert Volkmann hat in der Musikwelt einen so guten Klang, daß man selbst Compositionen kleineren Umfangs, wie dem vorliegenden „Nocturne“, sich immer mit Interesse und günstigem Voreingenommensein zuwenden wird. Volkmann gehört bekanntlich nicht unter die fertigen Vielschreiber, die die Welt im Laufe weniger Jahre mit Hunderten von sogenannten „Operas“ beglücken. Dafür ist er eben ein Künstler, der mit ehrlicher Gesinnung und ernstem Streben der Musik dient. Wenn auch nicht jedes seiner bis jetzt veröffentlichten Werke gradmäßig einen Fortschritt seiner künstlerischen Individualität zu originaler Abgeschlossenheit kennzeichnet, so dürfen wir doch nicht anstehen, ihn jenen künstlerischen Persönlichkeiten beizuzählen, die „den Besten ihrer Zeit genug zu thun“ beflissen sind. Wer in dem angezeigten „Nocturne“ gemüthsbleiche Nachtschwärmerei und weltschmerzliche Ueberschwenglichkeiten zu finden meinte, der würde Volkmann's Muse schlecht kennen; hier ist vielmehr Alles, im Einzelnen wie im Ganzen, künstlerisch-maßvoll, poetisch-schön, logisch-berechtigt, harmonisch und in Rücksicht auf Stimmführung interessant. Die Steigerung macht sich natürlich, ohne Aufwand forcirter Mittel und das Stück gelangt zu einem wirkungsvollen Abschluß, der die Poesie der angeregten Empfindungen nicht abschwächt und enttäuscht, sondern in sanften Schwingungen fortdauern läßt: — das Kriterium des echten Kunstwerks, sei es auch in noch so kleinen Rahmen gefaßt. Die Ausführung ist nicht schwierig und darum auch Spielern mittlerer Fertigkeit, die Sinn für gehaltvollere Musik haben, zugänglich. G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Julius Handrock, Op. 18 Abendlied. Melodie für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

——, Op. 20. Spanisches Schifferlied. Transscription für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

——, Op. 21. Frühlingsgruß. Clavierstück. Ebendas. Pr. 17 1/2 Ngr.

Der allmäligen Entwicklung eines angehenden Künstlers sieht man stets mit Theilnahme zu, und dies um so mehr, wenn derselbe bereits durch seine Erstlingsgaben auf dem betreffenden Kunstgebiete Talent und anerkennungswerthes Streben bethätigt hat; unser Interesse steigert sich unfehlbar, wenn der Künstler — fern von Anmaßung und Prätension, fern davon, die Anerkennung des Publicums zu provociren — mit wahrhaft liebenswürdiger Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit seine Gaben darreicht. Zu diesen Künstlern, denen wir seit einer Reihe von Jahren theilnehmend gefolgt, gehört Julius Handrock, dessen neue Pianofortecompositionen wir mit um so größerer Befriedigung gesehen, als sich in ihnen neben dem unverkennbaren Streben, immer Besseres zu geben, in der That ein Fortschritt gegen frühere Werke nicht verkennen läßt. — Durchaus ansprechend und vom Reiz der Anmuth überkleidet ist das „Abendlied“ Op. 18, einfach in seiner Haltung und bei nur geringem Aufwand von Kunstmitteln doch eine angenehm-befriedigende Wirkung zurücklassend. Die wohlklingende, sangbare Melodie, entsprechend einfach, aber farbenfrisch begleitet, entwickelt sich in ihrer weiteren motivischen Verwendung zu einem gemüthsinnigen Dialog (die Melodie abwechselnd im Discant und Tenor auftretend) von überraschend angenehmer Wirkung. Hier haben wir uns erlaubt, einen discreten Blick in das Gemüthsleben des Componisten zu thun. Die abendlich-ruhig-heitere Stimmung, unberegt von tieferen Leidenschaften, die sich in dem „Abendliede“ austönt, erinnert unwillkürlich an: „Zwei Seelen und ein Gedanke“. — Das „spanische Schifferlied“ Op. 20 im herb-weichen A moll hat dem Componisten Veranlassung gegeben, den Ausdruck jener übermüthigen, wilden und immer tanzbereiten Lustigkeit, eigenthümlich colorirt durch die düstere Schlaffheit des Südens, charakteristisch zu fixiren. Wenn dieses Streben auch nur als annähernd gelungen bezeichnet werden kann, so ist bei einer dem Componisten entgegenkommenden Ausführung die Wirkung des Ganzen doch eine günstige. Die Anforderungen an die Technik des Spielers sind gegen die vorbesprochene Composition etwas erhöhtere, doch sind alle Figuren durchaus claviermäßig. — Der „Frühlingsgruß“ Op. 21 entfaltet viel munter-bewegtes Leben, wozu die heitere Triolenbegleitung zu einer meist in Viertelnoten getragenen Melodie das Ihrige beiträgt. Für den an sich unbedeutenden Inhalt des Stückes (wir finden es aus diesem Grunde auch zu weit ausgesponnen und hätten ihm

eine concisere Fassung gewünscht) sucht uns der Componist durch abgerundete Form, guten Fluß und angenehm-weiche Klangwirkung zu entschädigen. Es gelingen ihm in der That recht hübsche Effecte, und nach einer wenn auch zu lang geschürzten, doch glücklich erreichten Steigerung eilt die Composition, zunächst den Anfang etwas weitschweifig wiederholend, in einem piu mosso wirkungsvoll zum Schlusse. — Wenn wir den vorliegenden Compositionen unter der besseren Unterhaltungsmusik ihren Platz anzuweisen haben, so fürchten wir nicht, daß der Componist in seinem Streben abschließen und bei den jetzt erzielten Resultaten beharren werde: wir haben vielmehr Grund zu hoffen, daß ihn sein Kunstschaffen in seinen künftigen Productionen über die Grenzscheide der bloßen Unterhaltungsmusik hinüberleiten werde in das Gebiet gehaltvollerer und selbstständigerer Charaktermusik. Wird der Componist auch nicht ein großes Kunstgebiet mit gewaltigen Mitteln beherrschen, so dürfte er doch in seiner enger umgrenzten Sphäre noch recht beachtenswerthe Gaben zu bieten im Stande sein. Was er uns diesmal geboten, kann seiner Anmuth, leichten Ausführ- und Faßbarkeit wegen einen zahlreichen Kreis von Spielern finden unter der großen Zahl der Musikfreunde, die bei einem minder großen Fond technischer Gewandtheit sich doch Geschmack an besserer Unterhaltungsmusik angeeignet haben. Die Hefte sind von der Verlagshandlung sehr freundlich ausgestattet worden.

A. Kühne, Op. 1. *Caprice-Etude* (en Octaves) pour le Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 17½ Ngr.

———, Op. 2. *Hommage à J. Moscheles*. Grande Valse pour le Piano. Ebendas. Pr. 17½ Ngr.

C. Ed. Pathe, Op. 29. *Andante espressivo* für Pianoforte. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 45. *Le bonheur tranquille*. Idylle pour Piano. Ebendas. Pr. 17½ Ngr.

———, Op. 47. *Elégie* pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 17½ Ngr.

A. Kühne documentirt sich in seinem Op. 1 und 2 als ein Componist, der mit gutem Erfolg seine Musikstudien getrieben und von dem anerkennungswerthen Streben, Gediegenes zu geben, beseelt ist: gewiß ein Lob, das man heutzutage nicht einem jeden Tonsetzer zollen kann, der sich die Freiheit nimmt, mit seinen Erstlingswerken vor das musikalische Publicum und die Kritik zu treten. Nehmen diese beiden Compositionen auch in Hinsicht origineller Erfindung und feiner Charakteristik keine hohe Rangstufe ein, so bieten sie doch nach Form und Inhalt eine solide Musik, die über das Ziel einer vagen, blasirten Unterhaltung mit rühmlichem Ernste hinausstrebt. Op. 1, als Octaven-Etude solchen Spielern zu empfehlen, die sich bereits einen ziemlichen Grad technischer Gewandtheit angeeignet, ist von energisch-kräftigem Charakter und gesundem Colorit, dem nicht die blasse Farbe mühevollen Suchens angekränkelt ist: eine Arbeit, der auch nicht der Angstschweiß des à tout prix-Componirens an der Stirn klebt. Es stürmt immer in jugendlich-kräftigem Sichgehenlassen recht frisch und froh bis zum Ende dahin, wie Einer, der seiner Kraft und „des rechten Weges" sich wohl bewußt ist. Das Werkchen ist dem Clavierlehrer am Conservatorium zu Leipzig Herrn Louis Plaidy gewidmet. Op. 2, hier und da nicht ohne Gesuchtheit, doch sich wohlberechtigt an Op. 1 anschließend, ein Stück von tüchtiger Arbeit, dem man nicht jene sklavisch-feige Nachahmungssucht zum Vorwurfe machen kann, ohne die ein großer Theil unserer Claviercomponisten Nichts zu fabriciren im Stande ist. Daß das erste Motiv des Walzers in seinem Gepräge und seiner Verarbeitung eine ziemliche Aehnlichkeit hat mit dem Mittelsatze eines Valse mélancolique von Joachim Raff (Op. 24), ist dem Componisten wol unwillkürlich passirt. Wir wollen ihm diese — unter Umständen fatale — Begegnung nicht zum Vorwurf machen, ebensowenig, als es unser Beruf sein kann, etwa nach Rücksichten der Kunstgeschichte zu untersuchen, mit welchem Rechte der Nestor des modernen Clavierspiels — Professor J. Moscheles — durch einen „Grande Valse" gefeiert werden könne. — Weniger günstig können wir uns über die angezeigten Werke von C. Ed. Pathe aussprechen. An Werke musikalischer Composition, die so hohe Opuszahlen tragen, tritt man mit gesteigerten Ansprüchen. Seinem Op. 47, um mit diesem den Anfang zu machen, sucht der Componist einen annähernd-bestimmten Charakter aufzudrücken. Wir mühen uns aber vergeblich, einen Zug gefühlter Trauer, herben oder milden Wehs in dieser „Elegie" zu erkennen. Klagt der Componist um gefallene Helden, um Verluste mancherlei Art? Singt er mit thränenbeschwertem Blick an den Grabstätten seiner Lieben, seines Glücks? Er sagt es uns nicht: wir fühlen es nicht, wir fühlen überhaupt Nichts. Verschwimmende Allgemeinheit! Der verminderte Septaccord, in viel verbrauchte Cadenzen zerrenkt, ist ein ziemlich ungeschickter Dolmetscher der elegisch gestimmten Seele. Auch mag uns die Trauer — vielleicht um ein Nichts — in übervollgriffigen Begleitungsfiguren nicht gefallen. Der matte Schluß des Stückes ist, nachdem das weinerliche A moll und das wenig tiefe Leid dem heiteren Dur und einer durchaus resignirten Stimmung Platz gemacht hat, psychologisch-ästhetisch unmotivirt und demnach wenig geeignet, dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß zu geben. In Op. 29, einem Andante espressivo, macht sich sogleich jene Sucht des Componisten bemerkbar, zur Begleitung wenig sagender Melodien die gesammte Tastatur in geschlossener Phalanx ins Feld rücken zu lassen. Das $\begin{smallmatrix}a\\f\\c\\a\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}b\\g\\b\\d\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}c\\b\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$ in den untersten Baßschichten verursacht ein wahrhaft unheimliches Gemurmel. Um unbedeutende Gedanken auszusprechen, kleine, leidenschaftslose Gefühle auszudrücken, sollte man sich, entfernt von aller starkauftragenden Prätension, auch entsprechend kleiner Mittel bedienen: wie es denn allemal einen nur komischen Effect machen kann, einen Zwerg mit der Garderobe und dem Waffenschmucke eines Riesen anzuthun. Der Tonsatz verräth übrigens — um es gelind zu sagen — hier und da eine allzu nachsichtige Selbstkritik, wie z. B. aus dem neunten Tacte der achten Seite zu ersehen. Daß der Componist Ansprechenderes und Besseres zu liefern im Stande ist, sobald er sich einer edleren Einfachheit befleißigt und die gute Stunde zum Schreiben abwartet, das beweist sein Op. 45, Idylle, Allegretto, Es dur, $\frac{6}{8}$. Eine getragene, anmuthige Melodie mit einfacher, hinreichend voller Begleitung eröffnet das Tonstück, kehrt wieder mit mehrfachen Veränderungen, erscheint bei veränderter Tonart (G dur) in der Tenorlage, umspielt von einer laufenden Figur in der Oberstimme. Nach einem recht hübschen Zwischensatze in C moll tritt das erste Motiv in der Haupttonart wieder im Tenor auf, von einer Triolenfigur der rechten Hand wirkungsvoll und dabei sehr leicht ausführbar begleitet. Wir empfehlen dieses Werk, daß seines claviermäßigen Tonsatzes und anmuthigen Gepräges wegen einen weiten Spielerkreis finden kann, auch vorgerückteren Schülern zu anregender Unterhaltung. G. R.

Arrangements.

Hector Berlioz, Op. 17. „*Romeo et Juliette.*" Sinfonie dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitativ choral comp. d'après la tragédie de Shakespeare. Clavierauszug. Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Es ist keine Frage, daß die zweihändige Bearbeitung eines Componisten, dessen hauptsächlicher Reiz gerade in dem vielstimmigen Einzelleben aller Glieder des Orchesters besteht, nur sehr dürftig, nur andeutungsweise das ursprüngliche Bild wiederzugeben vermag. Das zugestanden, bleibt es immerhin ein großes Verdienst, durch den Druck solcher Arrangements wie das vorliegende von „Romeo und Julie" das deutsche Publicum mit den großen Schöpfungen des Franzosen bekannt zu machen; und wenn wir gleich die bloßen Instrumentalsätze lieber vierhändig gewünscht hätten, so ist doch zu berücksichtigen, daß gerade in diesem Werke die bedeutende Schönheit der Chöre im ganzen Umfange auch dem zweihändigen Clavierauszug zu Gute kommt, und daß außerdem die bloßen Orchestersätze: die Einleitung, das Fest bei Capulet, die Liebesscene, die Königin Mab, Romeo am Grabe Capulets mehr oder minder in ihren Grundzügen zur Erscheinung kommen. Daß freilich z. B. die Königin Mab dem Spieler aus dem Orchester bekannt sein muß, wenn er sich eine Vorstellung von den wunderbaren Reizen machen soll, daß in dem Fest bei Capulet das gleichzeitige Hervortreten der zwei Hauptthemen nur sehr unvollkommen ins Werk gesetzt, und das Motiv der Liebesscene klarer durchscheinend arrangirt werden konnte, wollen wir nicht verschweigen. Doch das sind wie gesagt fast unumgängliche Mängel; das Verdienst der Veröffentlichung wird dadurch nicht geschmälert und unser Wunsch, auch die anderen symphonischen Dichtungen Berlioz' bei uns eingebürgert zu sehen nicht verkürzt. P. L.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 19. October 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vorstudien zur Aesthetik der Tonkunst.

Von

F. Brendel.

2) Das Hauptproblem der Aesthetik.

Die Frage nach dem Grunde einer bestimmten Wirkung eines Musikstücks auf das Gefühl, die Frage z. B., worin es liegt, daß eine bestimmte Melodie einer bestimmten Gefühlserregung entspricht, was es ist, wodurch beide Theile mit einander correspondiren, hat ihre große Berechtigung, in so weit, als sie den Ausgangspunct für die Untersuchung bezeichnet, und demnach als das Motiv zu betrachten ist, welches zu weiteren Nachforschungen treibt. Dieselbe ist es jedoch auch gewesen, welche in der Fassung, in der sie zunächst ausgesprochen wurde, einen durchgreifenden Irrthum zur Folge hatte. Sie vor allen Dingen war es nämlich, welche zu der Meinung verleitete, als ob ein gewisser unerklärlicher Zusammenhang zwischen beiden Factoren, den Tönen und dem Nervensystem, dem musikalischen Kunstwerk und dem aufnehmenden Hörer bestehe, so daß man eine Hauptaufgabe der Aesthetik in der Erforschung dieses angeblichen Zusammenhanges sehen zu müssen glaubte. Es mußte scheinen, als ob gewissermaßen eine besondere zwischenliegende Ursache vorhanden wäre, welche die Wirkung auf das Nervensystem und die menschliche Empfindung vermittle. Man hat aus diesem Grunde mit Erörterungen mehr physiologischer und akustischer Natur begonnen und Untersuchungen betont, die nur in zweiter Linie der Aesthetik angehören, Untersuchungen, welche die letztere unmittelbar nicht selbst anzustellen, sondern, streng genommen, nur aus anderen Wissenschaften auf- und herüberzunehmen hat. Physiologie und Psychologie und in höchster Instanz die Metaphysik sind es, welche sich zunächst mit derartigen Betrachtungen zu beschäftigen haben, und die Aesthetik der Tonkunst damit ohne Weiteres zu behelligen, wäre gerade so, als ob man bei verwandten Forschungen auf poetischem Gebiet Untersuchungen anstellen wollte, wie es möglich ist, daß das Ohr articulirte Laute vernimmt und wie diese im Geist bestimmte Vorstellungen erwecken können. Wir erfahren dadurch nur, auf welche Art und Weise die tonkünstlerische Wirkung äußerlich vermittelt wird, das Innere, Inhaltliche derselben aber wird dadurch nicht erklärt. Jene Forschungen sind zunächst von ganz allgemeiner Beschaffenheit, und gehören darum überwiegend den eben bezeichneten Sphären an, deren Aufgabe es ist, die Natur der Sinneswahrnehmungen überhaupt einer Erörterung zu unterwerfen.

Fassen wir unser bereits im vorigen Artikel bezeichnetes Prinzip ins Auge, so weist uns dies entschieden auf die Tongestalt an sich selbst hin, und läßt uns in dieser allein das Wesen der Sache, die Erklärung der ästhetischen Wirkung suchen und finden. Aus diesem Grunde, um die Blicke zu schärfen für Erfassung derartiger Wahrnehmungen, empfahl ich auch im vorigen Artikel die erfahrungsmäßige Erforschung und vergleichende Gegenüberstellung von Thatsachen, welche zur Anschauung zu bringen vermögen, in welchen technischen Wendungen der eigenthümliche Geistesgehalt eines Kunstwerkes vorzugsweise zur Erscheinung gekommen ist. Die wichtigste Einsicht, welche uns unser Princip an die Hand giebt und die wir überall bestätigt zu finden suchen müssen, besteht im Gegensatz zu jenen irrthümlichen Darstellungen darin, daß etwas Derartiges, irgend ein die Wirkung mit der Ursache vermittelndes Etwas, eine geheimnißvolle Art und Weise, in der das Gefühl durch die Töne afficirt wird, überhaupt gar nicht vorhanden ist. So gilt im vorliegenden Falle ganz dasselbe, was im Allgemeinen von den Fortschritten der menschlichen Erkenntniß zu sagen ist. Jede Erweiterung und Vervollkommnung besteht nicht darin, daß man irrthümliche Vorstellungen, welche sich eingeschlichen haben, festhält und hartnäckig zu begründen versucht, sie weiter entwickelt und ausbaut, — das ist es im Gegentheil, was ganze Epochen auf Abwege führen kann, — sodann dieselben ohne Weiteres fallen läßt und beseitigt, damit an die Stelle des bis dahin nur in nebelhaften Bildern Vorhandenen Vereinfachung und klare Erfassung zu treten vermag. Wenn solcher Gestalt, um ein bezeichnendes Beispiel zu wählen, das Mittelalter Feuer, Wasser, Luft und Erde mit Elementargeistern belebte, so bestand der spätere Fortschritt nicht darin, daß man derselben habhaft wurde und sie unter das anatomische Messer brachte, sondern die höhere Einsicht griff Platz, als man erkannt hatte, daß es derartige Geister gar nicht giebt. Es war die dem Mit-

telalter eigenthümliche phantastische Form für die Ahnung des Geistes in der Natur, welche sich darin aussprach, während die Neuzeit eine klare begriffliche Erkenntniß an die Stelle treten ließ, den Geist als Begriff erfaßte. In ähnlicher Weise ist bisher das Problem der musikalischen Aesthetik von Nebeln umschleiert gewesen. Was in dem angeführten Beispiel die Elementargeister sind, waren hier jene unzulässigen Vorstellungen, welche eine die Wirkung vermittelnde Ursache zu suchen geneigt waren; welche glaubten, daß sich das Gefühl auf geheimnißvolle Weise in die Töne hineinlege, und neben diesen und unabhängig von denselben noch einen selbstständigen Geist statuiren wollten. Genau in derselben Weise, wie dort in der Natur, machte sich in der Tonkunst die Ahnung ihres geistigen Gehaltes geltend. Bestimmter gefaßt ist demnach unser Princip dahin zu fixiren, daß es lediglich verschiedene Erscheinungsformen Eines und Desselben sind, wenn hier Etwas als Wirkung, als bestimmter Gefühlseindruck, dort als objectiv ausgeprägte Tongestalt auftritt, daß es derselbe Begriff ist, welcher in beiden Erscheinungsformen sich ausgestaltet, hier in Form einer Gefühlserregung, dort als bestimmte Tongestalt, als Kunstwerk, verwirklicht durch eine eigenthümliche Zusammenstellung von Tönen, so also, daß das, was unmittelbar als dieser bestimmte Gefühlseindruck sich geltend macht, in Folge der Einheit des Geistes, in Folge des Umstandes, daß Verstand und Gefühl aus gemeinschaftlicher Wurzel emporwachsen, in den Tönen selbst als dieser bestimmte in dieser Tongestalt verwirklichte ästhetische Begriff sich darstellt. Was für das Gefühl diese bestimmte Erregung ist, hat, objectiv in Tönen ausgeprägt, diese bestimmte correspondirende Gestalt. Wenn man also sagt, durch diese Toncombination wird dieses Gefühl ausgedrückt, so heißt das nichts Anderes als: dieses Gefühl ist in der Form des Gefühls dasselbe, was als Begriff gefaßt diesen Bestimmungen unterliegt, in Tönen ausgeprägt aber in dieser bestimmten Gestalt erscheinen muß. Man braucht demnach auch nur zu wissen, wie irgend ein ästhetischer Begriff in Tönen ausgestaltet, ich möchte sagen, aussieht, welche Erscheinungsweise er annehmen, in welcher bestimmten Weise derselbe an dem Material zum Ausdruck kommen muß, um allmälig in consequentem Fortgange das ganze große Gebäude sich erschließen zu sehen, um zu wissen, welche Erscheinungsform sämmtliche ästhetische Begriffe, oder, subjectiv gefaßt, die verschiedenen künstlerischen Gefühlserregungen, anzunehmen haben: selbstverständlich nicht schon sofort und ohne Weiteres, im Gegentheil erst nach großer und langdauernder Arbeit; aber die Hauptschwierigkeit ist hierdurch doch aus dem Wege geräumt, der Schlüssel gefunden, und ein Problem nach dem anderen muß seine Auflösung finden.

Ein Beispiel, das einfachste, welches sich darbietet, mag diese Erörterung erläutern. Wenn die Logik den Begriff der unterschiedslosen Identität, der Einerleiheit, entwickelt, und diesen durch a = a bezeichnet, wenn die Mathematik dieselbe Formel wählt, und damit ihren Lehrsatz, jede Größe sei sich selbst gleich, veranschaulicht, so ist das ganz dasselbe, als ob die Musik einen einzelnen Ton ununterbrochen nacheinander erklingen läßt und das Gefühl dabei Monotonie empfindet. Allen Erscheinungsformen liegt derselbe Begriff zu Grunde. Die Wiederholung desselben Tones erzeugt daher nicht erst eine gewisse Monotonie, sie ist das Monotone, an sich selbst schon seinem Begriffe nach. Der ästhetische Begriff, verwirklicht in einer bestimmten Tongestalt, ist es, welcher — dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach — die Wirkung vermittelt; streng gefaßt aber ist die Wirkung nur die andere Seite des Begriffs, dieser das lange gesuchte Medium, das, worin beide Seiten, Tongestalt und Gefühlserregung, ihren erklärenden Einigungspunct finden. Es erhellt hieraus zugleich, wie es möglich ist, mit Umgehung des Gefühlseindrucks bis zu einem gewissen Grad hin (denn stets, sagte ich bereits im ersten Artikel, wird im Schönen ein Ueberschuß über die verstandesmäßige Erkenntniß hinaus bleiben) aus rein verständiger Betrachtung zu wissen, welchen Gehalt ein Kunstwerk ausspricht, so daß daran die künftige Kritik einen objectiven Halt gewinnen muß. Was hier an dem einfachsten Beispiel erläutert ist, das gilt durch alle Stadien hindurch bis zum stolzesten künstlerischen Bau. Die Toncombination an sich selbst ist der Geist des Musikstücks und diese Gestalt identisch mit dem Gefühlseindruck.

Ist dies festgestellt, sind wir darauf als das Einzige und Wesentliche angewiesen, so bedarf es nur noch eines Schrittes, um einen Einblick in das ganze große und reiche Gebiet zu gewinnen, und die Grundlagen für fernere Untersuchungen in den Händen zu haben.

Es ist zunächst die weitere Frage zu beantworten, wie im Besonderen Geist und Technik zusammenhängen, d. h. in welcher bestimmten Gestalt ein bestimmter Geistesgehalt zur Darstellung zu gelangen vermag, wie es möglich ist, daß z. B. ein bestimmtes Gefühl in einer bestimmten Melodie zum Ausdruck gelangt. Es kommt demnach darauf an, die gewonnene allgemeine Einsicht zu verwerthen, und auf die besonderen Erscheinungen anzuwenden.

Man denke sich eine ganz äußerlich zusammengestellte Folge von Tönen, ohne Ausdruck und Gefühl, eine Uebung mit stillstehender Hand z. B. für das Pianoforte. Sie ist Resultat blos verständiger Anordnung, rhythmisch und in den Melodieschritten, eine ganz abstracte Zusammenstellung von Tönen, und nur die nächstliegenden ästhetischen Kategorien der Symmetrie, der Einheit in der Mannigfaltigkeit, kommen darin, obschon noch auf die dürftigste Weise, zur Anschauung. Eine wirklich geistbeseelte concrete Melodie ist etwas ganz Anderes. Das bedarf keiner Versicherung. Worin besteht nun der Unterschied, wodurch erhebt sich die ausdrucksvolle Melodie über eine solche gleichgültige Folge von Tönen, wie ist es möglich, daß ein concreter geistiger Gehalt darin niedergelegt werden kann? Es geschieht durch die Art und Weise, wie diese elementaren Verstandesgrundlagen in bestimmter Weise negirt, modificirt, überhaupt umgestaltet werden. Der erste Schritt zur Umgestaltung jener abstracten Verstandesgrundlage ist der erste Schritt zum Kunstschaffen, zur Eigenthümlichkeit. In Folge der einheitlichen Organisation des Weltgebäudes, in Folge des Umstandes, daß dieselben Gesetze in der Natur und im Geiste walten, tragen wir in unserer gesammten geistigen und körperlichen Beschaffenheit unbewußt ebenfalls jene abstracten Verstandesgrundlagen. Unsere eigene Natur ist ein auf solchen Grundlagen aufgebautes Kunstwerk. Jene abstracten Verstandesbegriffe finden demnach in uns eine correspondirende Seite, und wir werden aus diesem Grunde unbewußt sofort der Art und Weise inne, in der, um bei dem gewählten Falle zu bleiben, dieselben — die Kategorien der Einheit und Mannigfaltigkeit z. B. — durch eine concrete Melodie negirt worden sind. Und das ist es einzig und allein, worin aller Ausdruck besteht, dies die Art und Weise, wie ein Geistiges technisch in der Tonkunst zur Erscheinung kommt. Wir haben die Empfindung eines bestimmten Eindrucks, indem

unser Inneres unbewußt, ich möchte sagen, eine Vergleichung zwischen der abstracten Verstandesgrundlage und einer bestimmten Modification derselben vollzieht. Die bestimmte Art, wie diese Modification vollzogen wird, giebt einen bestimmten Inhalt, oder, subjectiv gefaßt, einen bestimmten Gefühlsausdruck. Alles Kunstschaffen überhaupt ist Negiren jener abstracten Verstandesgrundlagen durch einen concreten Inhalt, auch im Harmonischen, Rhythmischen, und die bestimmte Art und Weise, in der diese Negation vollzogen wird, bezeichnet einen bestimmten geistigen Gehalt. Es bedarf daher lediglich einer weiteren Verfolgung dieses Weges und der Anwendung des ausgesprochenen Grundsatzes auf das gesammte Gebäude der Tonkunst von seinen ersten Grundlagen an bis zur complicirtesten Gestaltung, um dadurch nach und nach dasselbe vollständig dem ästhetischen Verständniß zu erschließen.

Selbstverständlich ist dieses Negiren kein willkürliches, planloses; dasselbe vollzieht sich im Gegentheil mit Naturnothwendigkeit im künstlerischen Geiste, und dies ist es, was jedwedes organische Kunstschaffen von willkürlichem Machen unterscheidet. Jene Naturnothwendigkeit aber bethätigt sich dadurch, daß das, was negirt wird, jene abstracte Verstandesgrundlage, fortwährend in seiner fundamentalen Geltung sich behauptet. Aller musikalische Fortschritt besteht darin, daß auf die einfachsten Combinationen nach jeder Seite hin immer complicirtere folgen. So wird z. B. der Rhythmus immer reicher, verwickelter, aber indem er dies ist, bilden jene einfachen Verstandeskategorien noch immer die Grundlage, so also, daß beide Pole nur immer weiter auseinandergespannt werden, fortwährend aber ihre Einheit bewahren, und schließlich zu einem ungetrennten Ganzen immer wieder sich zusammenschließen. Nur dadurch, daß man fortwährend, bewußt oder unbewußt, die Empfindung hat, wie jene Grundlagen in Geltung bleiben, erlangt das Kunstwerk seine Bedeutung, und in je großartigerer Weise dieses Gebäude gesteigerter Negationen aufgeführt wird, um so großartiger, um so geistig reicher erscheint, wenn alles Uebrige dabei rechter Art ist, das Kunstwerk. Willkürliches Ueberspringen der Naturgesetze dagegen ist weit entfernt, Kunstwerke zu erzeugen; das Ende der Willkür und das endliche Resultat derselben ist das Unsinnige, schließlich der Wahnsinn. Daß man aber auch im organischen Kunstschaffen zuletzt bei einer Grenzlinie ankommen kann, über die hinaus nicht gegangen werden darf, auf einer Stufe, auf welcher der eine Pol, ich sage der Kürze halber der der Complicirtheit, das absolute Uebergewicht über den anderen erlangen mußte, versteht sich von selbst. Es ist jedoch bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam zu machen, welche unbeschreibliche Thorheit darin liegt, schlechthin und von vornherein gegen derartige Steigerungen zu eifern. In ihnen ist einzig und allein das Mittel gegeben, Neues zum Ausdruck zu bringen, und einen je längeren Weg eine Kunst in ihrer Entwicklung zurückgelegt hat, um so kühner müssen ihre Gestaltungen werden. Der gewöhnliche Irrthum aber besteht hier darin, daß man das Maß seines eigenen durch das längst Vorhandene bedingten Verständnisses zugleich als Maßstab an das Kunstwerk anlegt, und nicht bemerkt oder bemerken will, daß nur jenes Erstere nicht ausreichend ist, ganz mit derselben Verblendung, mit der Orchestermusiker Mozart und Beethoven Unausführbarkeit vorwarfen, aus dem einfachen Grunde, weil sie selbst noch nicht reif waren für die Execution der Werke derselben. Wenn demnach z. B. Berlioz und Liszt im Rhythmischen kühner verfahren, als man bisher gewohnt war, so ist in der Opposition dagegen, weil jene Meister thatsächlich das erforderliche Maß

beobachten, nur der Mangel der eben bezeichneten Einsicht zu sehen.

Was hier gesagt wurde, gilt zunächst von der reinen Instrumentalmusik. Anders noch und complicirter gestaltet sich die Sache in der Gesangsmusik. Zunächst zwar bleibt sich das Verhältniß insofern ganz gleich, als die Stellung der schaffenden Phantasie zur abstracten Verstandesgrundlage ganz dieselbe ist. Nur ein Mehr ist es, was noch hinzukommt. In der Singstimme nämlich tritt noch ein neues Verstandesgerüst als abstracte Grundlage, welche die Phantasie zu beleben hat, hinzu. Dies ist die Declamation, die rein verständige Betonung der Worte, und der höhere künstlerische Ausdruck liegt hier in der Art und Weise, wie diese Betonung modificirt, oder, wenn die Singstimme allein im Sinne einer Melodie der Rede ihre Gestaltung erhält, in der Art und Weise, wie dieses Verstandesgerüst künstlerisch verklärt wird, so daß man auch hier die Empfindung hat, wie beim Gestalten der Melodie nicht blos der Verstand, sondern das gesammte künstlerische Vermögen thätig war, ein Umstand, der von den exclusiven Anhängern der absolut musikalischen Melodie fortwährend übersehen wird.

Auf diesem Stadium der Betrachtung angekommen, haben wir, um abzuschließen, um die begriffliche Erkenntniß zu vollenden, nur noch nöthig, aus der allgemeinen Aesthetik die Begriffsbestimmungen des Schönen und seiner Hauptseiten, des Großen, Naiven u. s. w., herüberzunehmen und, geleitet durch unseren oben ausgesprochenen zweiten Hauptsatz, nachzusehen, welche Gestalt dieselben in der musikalisch technischen Verwirklichung zu erhalten haben, d. h. durch welche bestimmte Art der Modification der abstracten Verstandesgrundlage bald das Eine, bald das Andere, bald dieser, bald jener ästhetische Begriff, oder, was gleichbedeutend ist, diese oder jene künstlerische Erregung zum Ausdruck gelangt. Das Große z. B. — um schließlich auch dafür, wenn auch nur andeutend, einen Beleg zu geben — ist das über das gewöhnliche Maß Hinausgehende, das was die äußersten Grenzen berührt. Das Große aber wird in der Musik insbesondere durch weite Melodiesprünge zur Erscheinung gebracht. Ihrer Stellung im Tonsystem nach sind diese Melodieschritte dasselbe, was seinem Begriffe nach das Große ist, und hierin also ist, in der gewöhnlichen Redeweise gesprochen, der Grund zu suchen, weßhalb sie den Eindruck des Großen machen.

Dieß sind in einigen wenn auch zur Zeit noch sehr unentwickelten Andeutungen die Grundlagen des Gebäudes der musikalischen Aesthetik. Ich bin indeß der Meinung, daß auf diese Weise die Lösung des Hauptproblems vorläufig wenigstens veranschaulicht, seine durchgreifende Lösung in Aussicht gestellt ist. Eine ausgeführtere Darstellung wird die gesammten Elemente der Tonkunst zu erfassen und die Beziehungen, in welche dieselben zu einander treten, zu begreifen haben. Geleitet durch die ausgesprochenen Grundsätze muß hieraus endlich die wissenschaftliche Einsicht in die begriffliche Bedeutung derselben und somit in den dadurch zur Erscheinung gekommenen geistigen Gehalt sich ergeben. Die Haupteinsicht, ich wiederhole es, welche unsere Zeit den Beruf hat weiter auszubauen, ist die, daß die Tongestalt an sich selbst das Einzige ist, was vorliegt, und nirgends weiter Etwas weder zu suchen noch zu finden ist. Eine ausschließlich psychologische Kunstbetrachtung wird darum auch, obschon dieselbe ihre Berechtigung als vorausgegangene Stufe und fortwährend höchst bedeutungsvolle Seite behält, von dem Moment an unmöglich sein, wo man auf dem hier bezeichneten Wege somit vorgedrungen ist, um die ersten sicheren,

die Hauptelemente des Tonsystems umfassenden Resultate in den Händen zu haben. Diese sind es, welche den nächsten Höhepunct des musikalischen Bewußtseins bezeichnen, die zunächst zu erreichende Entwicklungsstufe, jenes Stadium, unter welches die Kunstbetrachtung dann nicht wieder zurücksinken darf. Das Zweite aber neben jener Haupteinsicht ist, in dem Tonreich selbst den ganzen geistigen Gehalt, der bis jetzt der Empfindung und dem Kunstgenuß angehörte, in begriffliche Erkenntniß umgesetzt, wieder zu finden. Das ist das Ziel, mit dessen Erreichung die nächste Folgezeit sich beschäftigen muß, und wenn ich demnach in der Vorbemerkung zum vorigen Artikel sagte, daß die Aesthetik wiederum die Geschichte fördern werde, so erhellt hier, wie dieß gemeint war. Neben der Nachweisung der geistigen Entwicklung hat in Zukunft die Geschichte zugleich die Aufgabe, die im Technischen bei den Hauptwendepuncten erfolgte Umbildung nachzuweisen, so daß gezeigt wird, wie die eine Seite der anderen correspondirt, jedoch nicht in einer Weise, daß beide einander nur äußerlich und unverstanden gegenüberstehen, blos als Thatsachen, im Gegentheil so, daß die technische Gestalt unmittelbar als Erscheinung des Geistes aufgefaßt wird, als dessen einziger und adäquater Ausdruck. Damit erhalten alle technischen Umgestaltungen zugleich ihre höhere Begründung und Rechtfertigung, und wenn wir erst bis dahin vorgedrungen sind, werden damit zugleich auch alle Zweifel, alle Wirren der Gegenwart ihre vollständige Erledigung gefunden haben.

Echo aus Paris

von

X. Roland.

(Schluß.)

Der Monat September ist immer von großer Wichtigkeit, da in ihm alle Versprechungen und Vorbereitungen für die Wintersaison im Publicum bekannt werden. Die Sommerferien sind zu Ende und die Theater versuchen mit möglichst gelungenen Effectstücken das Zutrauen der Fremden zu erwecken und sich das Wohlwollen der Stammgäste zu bewahren.

Das Théatre lyrique hat am 1. September den Cyklus seiner Vorstellungen wieder begonnen; außer der Wiederaufnahme der „Entführung aus dem Serail" mit dem vortrefflichen Bataille, des Adam'schen „Si j'étais roi" und einer der gelungensten Partituren der modernen französischen Schule, „Les Dragons de Villars" von Maillard, brachte es uns eine schwache Operette eines schwachen Componisten, die ich mit stiller — Achtung übergehen will.

In der Maillard'schen Oper versuchte ein Frl. Roziès zum erstenmal ihr Glück. — Eine hübsche, reine Stimme, eine genügende Ausbildung und viel guter Wille versprechen aus dieser jugendlichen Erscheinung später eine angenehme Sängerin im bescheidenen Operngenre zu bilden. Gleichzeitig will ich der frischen, lebhaften Soubrette, Frl. Girard, die in ihrem Fache vielleicht die beste Darstellerin in Paris ist, reichliches und wohlverdientes Lob zollen.

Mad. Ugalde ist dem Hrn. Réty, dem glücklichen Nachfolger des glücklichen Hrn. Carvalho als Director des beliebten Théatre lyrique, ungetreu geworden und das hat wahrscheinlich die Wiederaufnahme des „Gil Blas" von Semet verhindert.

Mad. Ugalde ist zu Hrn. Baumont, Director der kaiserl. komischen Oper — kein Pleonasmus — zurückgekehrt. Dort ist sie abwechselnd in ihren besten Rollen „Die Regimentstochter", „Der schwarze Domino", „Galathée" wieder aufgetreten und hat durch die bekannte Bravour und Keckheit die Bravos ihrer alten Verehrer wieder hervorgelockt. Nur ist es jammerschade, daß ihre Lebhaftigkeit diese wahre Künstlerin zu oft von den nothwendigsten Regeln des Anstandes entfernt! Ihre Allem trotzende Pseudo-Originalität, ihre „ungezwungenen" Bewegungen, ihr herausfordernder Blick, alles Das sind Eigenschaften, die Mad. Ugalde zu einer charakteristischen und beliebten Bühnenerscheinung gemacht haben, aber leider giebt sie des Guten oft zu viel und opfert einem männlichen Bravo zu Liebe eine Blüthe ihrer Weiblichkeit! —

Auch die Bouffes parisiens haben mit dem Offenbach'schen „Orpheus" dem Blödsinn und albernen Gelächter ihr alljährliches Opfer gebracht. Diese Charge, welche den gleichfalls ungezwungenen Cancanbewegungen, den gaumenkitzelnden Pointen, dem tiefer geschnittenen Kleide und dem zarten Knöchel des Frl. Tautin, besonders aber der Lüsternheit eines gewissen Publicums ihre glückliche Aufnahme in Paris verdankte, ist auch in Deutschland, wie ich höre, mit großem Erfolg zur Aufführung gekommen, was abermals beweist, daß wir im aufgeklärten Jahrhundert des Fortschrittes leben.

Hoffentlich wird Rigolboche, jene zur Berühmtheit gewordene Sumpf-Sylphide, bald ein Engagement mit der Berliner Hofakademie eingehen, um den Spree-Athenienseru zu zeigen, wie man in der Metropole der Civilisation und des guten Tones die Grazie und den Anstand versteht. —

Während jene Dulcinea Aller Augen auf sich wendet, beschäftigt sich, in der obscuren Stille seines Cabinets, ein schlichter und gediegener Musiker damit, Frankreichs Liederschatz um eine prachtvolle Gabe zu bereichern. Ich begehe eine Indiscretion, seinen Namen zu nennen, denn Hr. Norblin ist der entschiedenste Feind aller Oeffentlichkeit und jenen sonderbaren Käuzen vergleichbar, von denen Montesquieu spricht: „Sie gehen schnurgerade, wenn Niemand auf sie schaut und hinken, sobald man sie ansieht." — Hr. Norblin, erster Violoncellist in der großen Operncapelle, hat auf einer Auction*) mehrere Hefte hier gänzlich unbekannter Mozart- und Haydn'scher Lieder entdeckt, und beabsichtigt, davon eine geschmackvolle Auswahl mit französischer Uebersetzung herauszugeben.

Das Vorhaben allein verdient schon die Anerkennung von Seiten der deutschen Musikfreunde. Wir beobachten ja gerne einen jeden Schritt, den die französische Musik thut, sich der unseres Vaterlandes zu nähern und umgekehrt. Wir müssen würdige Vertreter dieser internationalen Bestrebungen leiten. Hr. Offenbach, trotz seines Namens und seiner Geburt ein Erzfranzose, scheint mir dazu ebenso wenig wie Hr. Th. Hauptner der geeignete Mann.

Wie gut ist es dem Streichquartette von Armingaud, Lalo, Lapret und Pacquard gelungen, Mendelssohn's Kammermusik so populär zu machen und diesem ihren Gelingen verdanken sie auch die große Ehre, die ihnen von Seiten der neugegründeten „Union artistique" zu Theil geworden ist.

Sie wissen wahrscheinlich schon, welches Riesen-Unternehmen sich hinter diesem vielverheißenden Titel versteckt! Es handelt sich um nichts Geringeres, als unbemittelten, unbe-

*) Auf der von Madame de Pompadour gesammelten Musikalienbibliothek im Schlosse de Bercy.

kannten Künstlern den Pfad zum Parnaß zu bahnen. Die Mäcene der Kunst, der Prinz **Poniatowsky**, der Prinz **Czartoryski** u. A. haben sich an die Spitze gestellt. Gute Gedichte, die bekanntlich heutzutage keinen Verleger mehr finden, von den Directoren zurückgewiesene Comödien, Opern, Quartetten, Oratorien und Manuscripte, die im Dunkel der Vergessenheit begraben sind, werden dort an das Tageslicht kommen und von der Union verlegt werden.

Ein Orchester, eine dramatische Truppe, ein gemischter Chor, Solo-Instrumentisten und Vocalisten werden von derselben Gesellschaft zur Aufführung dieser unbekannten Meisterwerke engagirt und auf das Streichquartett von **Armingaud** ist zuerst und **einstimmig** die Wahl für das ihr gehörige Terrain gefallen.

Nähere Details werde ich Ihnen später mittheilen.

Zum Schluß noch wenige Worte über ein gleichfalls neues Unternehmen, welches, wenn es gut ausgeführt wird, der musikalischen Bewegung in Paris einen starken und wirksamen Aufschwung verleihen kann.

Hier existiren nämlich vier deutsche Männergesangvereine, die Liedertafel mit Hrn. **Endres**, der Liederkranz mit Hrn. **Ehmant**, Teutonia mit Hrn. **Offenbach**, dem Bruder des Bouffes-Directors, und Germania mit einem mir **unbekannten** Dirigenten an der Spitze, aber ein Mangel, der bis jetzt schon oft sich störend ins Werk gelegt, ist das **Nichtvorhandensein eines deutschen Frauenchors**. So mußte z. B. bei der Schillerfeier der Chor der neunten Symphonie wie die **Pfau-Meyerbeer**'sche Cantate von den Schülerinnen des **französischen Conservatoriums deutsch** vorgetragen werden. Ich erspare Ihnen die Beschreibung dieses wirklich eigenthümlich gemischten Chors. — Die Liedertafel hat zuerst die Idee, einen deutschen Frauengesangverein zu bilden, in Anregung gebracht, der wackere Liederkranz, eingedenk der deutschen Einigkeit, sofort eine Concurrenz gebildet, an der Spitze des ersteren steht die Frau Baronin v. **Scheidlein**, eine sehr liebenswürdige und geistreiche Wienerin, über deren musikalische Befähigung ich mir vorderhand noch kein Urtheil erlaube, da ich sie bis jetzt nur Harfe spielen gehört habe und ich für meinen Geschmack auf Harfen gern **Cherubini**'s Flötenurtheil übertrage: „Was ist schrecklicher als eine Harfe?" — Zwei! —

Wiener Briefe.

Concertbericht.

(Fortsetzung.)

Ein ganz seltsames Verhängniß hat in unserem letztverstrichenen Concertjahre über dem Programme der **Hellmesberger**'schen Quartettabende geschwebt. Es hatte im Ganzen ein durchaus vergilbtes, ultraconservatives Aussehen. **Beethoven** war in diesem zweiten Cyclus der **Hellmesberger**'schen Kammermusikabende nur durch zwei Werke seiner besten Zeit vertreten. Ich meine hiermit des Meisters F moll-Quartett (Op. 95), und dessen Claviertrio in D dur (Op. 70, Nr. 2). Denn das Streichtrio in C moll (Op. 9) spricht eben so wenig mit echt **Beethoven**'scher Zunge, wie das A dur-Quartett (Op. 18, Nr. 5). **Schubert**'s Trio, Op. 100, gehört unter die sattsam genossenen Werke dieses Tondichters, dessen Bestes im Fache der Kammermusik für uns entweder noch ganz unaufgeschlossen, oder nur halbgeöffnet vorliegt. **Mendelssohn** ließ sich gleichfalls nur durch ein Werk seiner früheren Periode vernehmen, sein A dur-Quintett (Op. 18). An Novitäten gab es blos zwei handschriftliche Quartette vaterländischer Componisten. Das eine derselben darf nicht einmal mehr eine Neuheit heißen. Es wurde vor zwei Jahren anonym gegeben. Durch den damals verdientermaßen gespendeten Beifall sah sich der Componist veranlaßt, seinen Namen zu nennen. Es ist unser begabter und strebsamer **Johannes Hager**. So glücklich der Wurf auch sein möge, den dieser heimische Componist mit seinem H moll-Quartette gemacht, so kennt man doch hier vieles sehr Schätzbare aus derselben Feder noch gar nicht. Wozu also eine so schnelle Rückkehr zu längst Bekanntem? Die einzige wirkliche Neuheit war ein handschriftliches Quartett unseres **Käßmaier**. Merkwürdigerweise redet aber dies neueste Werk eines unserer bisher flüssigsten Talente leider nur die Sprache des Sclaven einer längstvergangenen Zeit. Dieß der im Ganzen sehr unergiebige Stoff des **Hellmesberger**'schen Quartettprogramms. Ganz anders gestaltet sich das Urtheil über die Darstellung jener Werke. Sie ist als durchgängig meisterhaft zu betonen. Der feinste Gesellschaftston, gepaart mit durchgeistetem Erfassen aller einander noch so fremd gegenübergestellten Stoffe: das ist der gesunde Kern der Wirksamkeit des **Hellmesberger**'schen Quartettes. Dieß ist auch die hervorspringende Lichtseite des Clavierspiels der bei jenem Anlasse beschäftigten HH. **Dachs** und **Eppstein**.

Ganz ähnlich lautet mein Urtheil über **Haslinger**'s diesjährige **Novitäten-Soiréen**. Das gedachte Unternehmen hat seiner Zeit ein thatkräftiges Einstehen für die Neuzeit bekundet. Des schon einigermaßen bedenklichen Abfalls der ersten diesjährigen Soirée wurde bereits früher gedacht, noch fraglicher war das Ergebniß der zweiten und letzten in diesem Jahre. Was soll uns ein **Aßmaier**'sches Quartett im verbrauchtesten Zopfstyle? Was frommen uns Halbheiten, wie **Haslinger**'s Lieder? Welche Stellung hat das Bruchstück eines unausgegohrenen Violoncell-Concertes, wie jenes von **de Lange**, in dem Programme solcher Musikabende, deren leitender Gedanke ursprünglich die Huldigung an das musikalische Neudeutschland gewesen? Von solchem Standpuncte besehen, hielten in diesem Programme nur **Volkmann**'s gedankenreiche Veränderungen über ein **Händel**'sches Thema die Probe aus. Denn die allerdings herrliche sechste Orgelsonate von **Mendelssohn**, durch L. A. **Zellner** mit guter Wirkung für das Harmonium und die Harfe eingerichtet, wurzelt in einer viel früheren Zeit. Zudem wurde sie leider mit Hinweglassung der kernigen Schlußfuge geboten. Auch hier war die fein abgeglättete Ausführung alles Gehörten das Preiswürdigste. — Ein hier lebender junger Componist, **Franz Mögele**, gab ein Concert mit eigener Kammermusik. Quartetten, Trios, Sonaten und Lieder dieser Firma zeugten von einer schreibgewandten und in guter, doch älterer Richtung auferzogenen Feder.

Der feinfühlige Clavierspieler und Virtuosencomponist F. E. **Boskowitz**, dessen anziehende Künstlerart Ihnen mein früherer Bericht geschildert, ließ sich noch in einem Abschiedsconcerte vernehmen. Seine Auffassung **Chopin**'s, jene des elegisch besaiteten **Liszt**, sowie die Darstellung seiner eigenen sinnigen Dichtungen bestätigte vollkommen meine früheren Bemerkungen. Der Liedersänger **Eugen v. Soupper** gab in seinen beiden selbstständigen Concerten ein ebenso auserlesen deutsches Programm, als vielfache Beweise seiner reifen, künstlerischen Durchbildung, und — was vielleicht noch mehr sagen will — seines nicht nur verständigen, sondern tiefsinnigen Künstlergemüthes. Unsere großen deutschen Lyriker, von **Beet**-

hoven und Schubert bis auf Schumann, Rob. Franz, Liszt, Rubinstein und Raff, könnten sich zu so weihevoller Vertretung ihrer herrlichen Weisen immerhin sehr viel Glück wünschen.

Stockhausen glänzte in der Dreizahl seiner ausgespendeten Concerte wie immer als der vollgültigste Meistersänger des deutschen Liedes und merkwürdiger Weise auch der urwüchsigen altfranzösischen Grazie. (Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin *). Der Gedanke, welcher das musikalische Berlin seit einigen Tagen beschäftigt, ist Signora Zelia Trebelli. Wir fühlen uns deßhalb veranlaßt, der seltsamen Erscheinung ein besonderes Wort zu widmen. Signora Zelia Trebelli, vom königl. Theater zu Madrid, gehört der Merelli'schen italienischen Operngesellschaft an, welche im hiesigen königl. Opernhause einen Cyclus von Gastvorstellungen zu geben begonnen hat. Die Sängerin bildet den Glanzpunct der Corporation und der Leistungen in solchem Grade, daß sie allein die großen Erfolge der vorjährigen Gesellschaft Lorini's im Victoria-Theater vergessen macht; sie hat die Gunst des Berliner Publicums im Sturm gewonnen. Mit dem Berliner Debut hat Signora Trebelli eine Laufbahn des Ruhmes begonnen, die sich zu einer raschen, großen Zukunft steigern wird. Wir hatten bereits in zwei Rossini'schen Opern: „Semiramis" und „Barbier" Gelegenheit, das große Talent der Signora Trebelli vom Grunde bis zum Gipfelpunct kennen zu lernen; sie repräsentirte die Partien des Arsaces und der Rosina bei ihrem großen Gegensatze dennoch bis zur idealsten Vollendung. Besonders als Arsaces zeigte sich die Debutantin auf dem Gebiete ihrer ganzen und eigentlichen Herrschaft. Sie heißt eine Altistin, aber wir möchten sagen, sie vereinigt tiefen Alt, an die männliche Stimme grenzend, mit der zartesten Sopranhöhe in ihrem colossalen Organ, und bewältigt dritthalb Octaven vom kleinen fis bis zum zweigestrichenen d mit einer staunenerregenden Meisterschaft. Und dabei ist die Wirkung in allen Tonregionen gleich schön und heimisch. Es ist mit einem Worte eine Stimme von solcher wunderbaren Fülle und Schönheit, wie sie nur die Natur und keine Kunst allein hervorzuzaubern vermag, und dabei steht die Sängerin mit einer solchen Freiheit über aller Technik, daß sie die immensesten Schwierigkeiten in die reinste, natürliche, ungezwungene Darstellung umwandelt. Dem Ausdrucke ihres Tones ist ein Schmelz, ein solcher Zauber eigen, der sich nicht in Worte kleiden läßt; man muß ihn empfinden. Jeder Tonhauch, jede Scale äußert sich mit hinreißender Macht. Dazu gesellt sich Klarheit der Sprache, reinste Intonation, musikalische Sicherheit und ein einfach richtiges Spiel, eine Darstellung ohne alle Uebertreibung. Aus dem individuellen Wesen offenbart sich Milde und Kraft, Ernst, Erhabenheit und Innerlichkeit, eine wahre Heldenseele, die die weiblichen Reize mit einem Jünglingsfeuer vereinigt. Es fehlte ihr aber auch nicht die wohlverdiente Anerkennung vom „Eccomi alfine in Babilonia" bis zu den eingelegten Bravour-Variationen im „Barbier." Das gefüllte Haus gerieth in wahrhafte Begeisterung, in einen Enthusiasmus, der nur den seltensten Erscheinungen wiederfahren kann. Ein wahrer Jubel erfüllte die Räume. Da erwachten die Blüthezeiten der gefeierten Primadonnen, die noch in der Erinnerung leben; da konnten die Triumphe der Alboni, der Sontag ihre Auferstehung halten.

Rud. Viole.

Berlin. Daß Hr. Eugenio Merelli noch bedeutendere Gesangskräfte in Bereitschaft haben würde, ließ sich wol vermuthen, und so zeigen wir denn auf „Don Pasquale" von Donizetti als auf eine Kunstleistung hin, bei welcher alle Mitwirkenden nach Kräften sehr Lobenswerthes leisteten. Im Allgemeinen hatte die Rolle des Don Pasquale in Hrn. Luigi Fioravanti einen ziemlich würdigen Vertreter gefunden, welcher als Buffo-Sänger seine höchst schwierige Partie durch Spiel, Gesang und Komik zur Geltung brachte. Hr. Mauro Zacchi erregte als Doctor Malatesta durch seine ausgiebige, stets rein intonirende Bariton-Stimme, wie durch seine feine, noble Komik allgemeinen Beifall. Seine Komik war namentlich im dritten Act bei dem großen Duett mit Don Pasquale von seltenem, übersprudelndem Humor. Hrn. Giacomo Galvani's Gesang war von dem durchschlagendsten Erfolge gekrönt. Als Ernesto entwickelte er eine Tenorstimme, die an Höhe, Weichheit, Lieblichkeit und Elasticität ihres Gleichen sucht. Sein Portament ist hinreißend schön. Das Publicum schenkte deßhalb auch dieser Kunstleistung den größten Beifall. Die Rolle der Norina ist für Signora Incli wie geschaffen, denn nur in der komischen Oper bewegt sie sich in ihrem eigentlichen Lebenselement. Die Komik malt sie durch ihren Gesang mit einer Grazie und einem Zauber aus, welche stets zünden und fesseln werden. Und so trug denn diese Vorstellung nach allen Seiten hin das Gepräge hoher Künstlerschaft. — In Rossini's Coloratur-Oper „Semiramis", welche piquant mit raffinirten Effectpassagen und Trillerkunststückchen gespickt ist, sang Signora Zelia Trebelli aus Madrid die Rolle des Arsaces. Grenzte die Wirkung, welche das Erscheinen der Sontag dazumal auf der Bühne machte, fast an das Wunderbare, so wiederholt sich das jetzt wieder an Signora Trebelli. Neben der äußersten Reinheit, Klarheit, Lieblichkeit und Biegsamkeit ihrer sonoren, metallreichen tiefen Sopran- resp. Alt-Stimme besitzt sie die glänzendste Leichtigkeit und Eleganz des Vortrags. An Kräftigkeit und Fülle des Ausdrucks ist ihr Stimmorgan mit dem der Schechner zu vergleichen. Ihre imponirende Stimmfülle erschüttert und bezaubert das Herz und setzt das Ohr in Staunen. Die Begeisterung, zu welcher die Trebelli das sonst so nüchterne Publicum Spree-Athens hinriß, glich den schäumenden, aufgeregten Wogen eines Katarakts. Sie ist aber auch ein merkwürdiger, weitstrahlender kostbarer Juwel, welcher mit einer unendlichen Fülle von Glanz die gesammte Geistigkeit des Hörers ergreift. Der Enthusiasmus des Auditoriums mußte deßhalb auch wahrhaft groß sein. Soll ich hiernach noch von den anderen Darstellern reden, so will ich andeuten, daß Signora Mariano Lorini als Semiramis bedeutend in Rossini'schen und Pseudo-Rossini'schen Raffinaten und Coloraturen brillirte. Der Assur des Signor Tasti und der Hydrenus des Signor Tartini gaben keine besondere und genügende Veranlassung zum Lobe. Unser Jubilar Zschiesche als Oroes und Hr. Fricke als des Ninus Schatten waren in ihren Rollen recht wackere Deutsch-Italiener. Ein wenig Kürzung könnte sich Rossini wol bei seiner Semiramis gefallen lassen; dies würde sich auch allenfalls verschmerzen. Wie es aber die Italiener hierbei getrieben, ists schon mehr Verstümmelung. — Signora Trebelli sang in Rossini's Paradestück „Der Barbier von Sevilla" die Rosine mit der Hoheit und Anmuth einer Künstlerin ersten Ranges. Auf dem Gebiet der Komik eben so groß wie auf dem der Tragik, giebt sie Alles mit vollendeter, genialer Meisterschaft. Sie ist eine große Erscheinung, wie sie die Natur nur selten schafft. Durch das Talent der Darstellung und durch den Reichthum und die Macht ihrer Stimme hat sie in den Rollen der Rosine und des Arsaces von hier aus sich ihren Weltruhm gegründet. Mit welcher charakteristischen Eigenheit und Eigenthümlichkeit giebt sie sich gleich groß in der Cantilene, wie in ihrem Coloratur- und Bravour-Gesange! Die Künstlerin wurde von den Blumenspenden wahrhaft erdrückt. Signor Galvani war als Graf Almaviva vorzüglich, ebenso war Signor Fioravanti ein höchst komischer und ergötzlicher Doctor Bartolo. Der Figaro ist für Signor Zacchi wie geschaffen. Signor Tasti wollen wir wenigstens als Basilio nicht ungenannt lassen. Von unserem Personal waren die HH. Lieder, Koser und Frl. Gey in dieser Oper thätig. — Unsere Concert-Saison ist am 8. October, früher als gewöhnlich, durch ein Concert des Pianisten und Componisten Hrn. Gustav Lange von hier im Saale des Englischen Hauses eröffnet worden. Der Concertgeber, ein talentvoller Schüler unseres ausgezeichneten Pianisten Gustav Schumann, spielte vor eingeladenen Hörern mit unserem renommirten Violinvirtuosen Hrn. Oertling außer der C moll-Sonate (Op. 30) von Beethoven für Violine und Piano noch allein acht Salonpiècen eigener Composition. Wir konnten nur die vier ersten Nummern hören. Das Adagio der Sonate ausgenommen, können wir uns nicht überall mit dem Spiel und der Auffassung der drei anderen Sätze des Piano-Partes einverstanden erklären. Die eigenen Compositionen aber spielte der Concertgeber unter großem Beifall mit seltener, außerordentlicher Feinheit und Grazie

*) Das wirklich außergewöhnliche Aufsehen, welches die Sängerin Signora Zelia Trebelli in Berlin gemacht, wird es rechtfertigen, wenn wir gleichzeitig zwei Berichte über ihr dortiges Auftreten bringen. D. Red.

nach Anschlag und Vortrag auf einem wohlklingenden Bechstein'schen Flügel. Frl. Therese Cohn und der Baritonist Hr. Kämpfe, zwei Schüler des Hrn. Dr. Schwarz, unterstützten mit ihrem Gesange das Concert; sie berechtigen zu den besten Hoffnungen. Th. R.

Wien. Unser Hochtenor Wachtel ist — nachdem er sich mit wenig Witz und viel Behagen im Cirkeltanze seiner alten, längst abgespielten Rollen durch eine geraume Zeit bewegt hatte — endlich mit neuem Geschütze in das Feld gerückt. Halten Sie es nicht für Ironie, wenn ich Ihnen Partien, wie den Fernand in Donizetti's „Leonore" und den Eleazar in der „Jüdin" als neu bezeichne. Fürwahr, sie sind es nur in Bezug auf Hrn. Wachtel, der — wie sich immer augenscheinlicher herausstellt — ein ganz unmusikalischer Naturalist ist, daher mit großer Schwierigkeit und ungeheuerem Zeitaufwande studiren muß, ehe er eine Partie fertig bringt. Hr. Wachtel zeigt nach wie vor weder musikalisches, noch irgend dramatisches Talent. Er hat wie gesagt im Grunde Nichts in seiner Gewalt, als die höchsten Töne der Tenorlage, der einzige Punct, in welchem die Kritik mit Hrn. Wachtel einig sein kann; alles Uebrige, was er zu Gehör führt, ist äußerlich und innerlich entweder roh, oder so überbildet, daß sich einem solchen Gebahren nur entschieden der Krieg erklären läßt. Was seinen Gesang betrifft, so stört an demselben ein beinahe fortwährendes Distoniren, oder — was dasselbe — ein Zustand, der jeden Augenblick ein entschiedenes Falschsingen befürchten läßt. Seine gesangliche Vortragsweise schwankt zwischen bellendem und winselndem Betonen. Dasselbe gilt von Wachtel's Behandlung des gesprochenen Wortes. Sein Spiel ist in All und Jedem schablonenhaft. Die weitere Besetzung der genannten Opern war die alte; sie bleibe daher in ihren vielen Schatten- und spärlichen Lichtseiten bis auf Weiteres unbesprochen. — Außerdem haben wir seither einen in seinen schönsten Stellen in der That barbarisch gekürzten, daher entstellten „Lohengrin" mit theilweise trefflicher, theilweise ganz ungenügender Vertretung, und einen ebenso lückenhaften „Fidelio" auf unseren Bretern erlebt. In Bezug auf „Lohengrin" nur die traurige Thatsache, daß — mit Ausnahme des in jedem Zuge feinfühligen Ander — die jetzige Darstellungsweise dieser Oper gegen die früheren wahrhaft zerrbildlich absticht. Auch die Beethoven'sche „Leonore" wurde neulich durch Fr. Czillag zur ausgesprochensten Caricatur entwürdigt. Um so bedeutsamer hat dagegen Florestans innige Gestalt durch Ander's Zug für Zug meisterliche Vertretung gewirkt. Dagegen war Hrn. Beck's Pizarro ein wahres musikalisch-dramatisches Ungethüm. Die Marcelline des Frl. Hoffmann strebte nach sanglicher Correctheit, ohne auch nur annähernd den geistigen Kern ihrer Rolle zu treffen. Fast möchte ich der mir sonst gründlich antipathischen früheren Vertreterin dieser Partie, Frl. Liebhardt, den Vorzug geben. Ihre Darstellung hatte mindestens ein gewisses Etwas von Zug und Leben. Allein so lauwarmes Treiben, wie es neulich offenbar wurde, widerspricht ganz dem Sinne Beethoven's. Auch der Chor bleibt sich an mattem Betonen immer gleich. Nur unser Orchester wirkt stets achtunggebietend, namentlich unter Capell-M. Dessoff's rührigem, geisterfülltem Scepter. Es freut mich, eine solche Kraft nun an der Spitze unserer bevorstehenden philharmonischen Concerte zu wissen. Möchte Hr. Dessoff als Dirigent dieser letzteren, namentlich aber als Ordner des Programmes derselben, eben diejenige Frische an den Tag legen, welche er bisher als Lenker so mancher unserer großen und Spielopern gezeigt hat! S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der erste Productionsabend des Dresdener Tonkünstlervereins am 10. October brachte, zur Vorfeier der Einweihung von Weber's Statue, dessen Quartett in B dur für Pianoforte und Streichinstrumente und die C dur-Sonate Op. 24, außerdem Beethoven's Octett für Blasinstrumente Op. 103. Frau Jauner-Krall sang drei Weber'sche Lieder.

In Crefeld gab der dortige Musik-Dir. Herm. Wolff ein Concert, in welchem das Quintett von Schumann und die Variationen aus Schubert's D moll-Quartett zur Aufführung kamen. Der Violinspieler F. Seiß aus Barmen trug eine eigene Phantasie vor und Frl. Büschgens (am Leipziger Conservatorium gebildet) sang die Concertarie von Mendelssohn und zwei Schumann'sche Lieder; den Schluß des ersten Theils bildete „Die Birken und die Erlen", componirt für Solo und Chor von Max Bruch, den Schluß des ganzen Concerts der Sommer und Herbst aus Haydn's „Jahreszeiten."

Der Violinspieler Julius Eichberg, unseren Lesern wol noch durch die Besprechung seiner Compositionen in d. Bl. in Erinnerung, hielt sich diesen Sommer in Boston auf und gab dort auch ein starkbesuchtes Concert, in welchem er das A moll-Concert von Bach, die Teufelssonate von Tartini, eine alte Pavanne solo spielte und außerdem in zwei eigenen Compositionen: Allegretto, Legende und Serenade (für Violine, Bratsche und Violoncell) aus Op. 23 und einem Concertino für vier Violinen mitwirkte. Die dortigen Blätter sprechen sich über seine sämmtlichen Leistungen sehr begeistert aus.

Frl. Ingeborg Starck concertirt in Danzig. Sie gab am 13. October ihr erstes Concert und fand (hauptsächlich durch die Sonate Op. 111 von Beethoven) solchen Beifall, daß sie demnächst ein zweites Concert veranstalten wird.

In Cöln werden in dieser Saison zwölf Gesellschaftsconcerte im Gürzenich, wie bisher unter Hiller's Leitung, stattfinden.

Musikfeste, Aufführungen. Am 11. October ist in Dresden die Enthüllung von Rietschel's Weber-Statue in der von uns bereits mitgetheilten Ordnung vor sich gegangen. Das Hoftheater feierte den Tag durch eine Aufführung des „Oberon" und der „Preciosa."

Literarische Notizen. Von dem Gesanglehrer, früheren Tenoristen M. H. Schmidt, eine Zeitlang auch dem Leipziger Theater angehörig und jetzt in Lübeck ansäßig, werden zwanglose Hefte für Musik, namentlich über Oper und Gesang, erscheinen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. A. Berlyn in Amsterdam hat vom Herzog von Brabant für ein Festlied, welches bei Gelegenheit des Verbrüderungsfestes von Holland und Belgien gesungen worden, eine kostbare, mit Brillanten besetzte und mit der Namenschiffre des Herzogs versehene Busennadel nebst schmeichelhaftem Schreiben als Ausdruck des Wohlgefallens erhalten.

Der Tonkünstlerverein zu Berlin hat den Gesanglehrer Dr. Schwarz zu seinem Vorsitzenden erwählt.

Hofcapell-M. Jean Joseph Bott in Meiningen hat vom König von Hannover als Zeichen allerhöchsten Wohlwollens die große goldene Medaille empfangen.

In Wien ist Capell-M. Dessoff, bekanntlich erst seit Kurzem Dirigent an der Hofoper, nun auch zum Director des philharmonischen Vereins erwählt worden. Es werden in diesem Winter 12 Concerte desselben stattfinden.

An Stelle des bisherigen Dirigenten des Ballets am Berliner Hoftheater M. Gährich, der pensionirt ist, wird der königl. Hofcomponist Hertel treten.

Vermischtes.

Wir erklärten in Nr. 12, in Sachen des Eigenthumsrechtes auf Offenbach's Operetten erst dann eine Widerlegung der Bock'schen Anzeige aus dem Buchhändler-Börsenblatt bringen zu können, wenn dieses selbe Organ eine solche abgedruckt habe. In Nr. 125 des Börsenblattes finden wir denn nun allerdings das Betreffende, was wir unsrerseits ebenfalls mitzutheilen nicht anstehen, nämlich: 1) daß die Rathskammer des k. Stadtgerichts in Breslau d. d. 11. Juni 1860, in Uebereinstimmung mit der k. Staatsanwaltschaft, den Denuncianten G. Bock mit seinen Ansprüchen an das Eigenthumsrecht von Offenbach's „Orpheus in der Hölle" abgewiesen hat; 2) daß das k. Stadtgericht in Berlin d. d. 16. Juni 1859, in Uebereinstimmung mit der k. Staatsanwaltschaft und der k. Oberstaatsanwaltschaft, denselben Denuncianten mit seinen Ansprüchen an das Eigenthumsrecht von Offenbach's „Hochzeit bei Laternenschein" abgewiesen und in seinen Gründen sich mit dem Ausspruch des k. Ober-Tribunals (in Sache contra Rocca R. 12 de 1854) übereinstimmend erklärt hat."

In Dresden wird der Musiklehrer Armin Früh in nächster Zeit einen Cyclus von acht Vorlesungen über Geschichte der Musik halten. Den Hauptinhalt werden bilden: die Vorgeschichte, die Italiener bis Scarlatti, die Deutschen bis Bach, die letzten 150 Jahre italienischer Musik, die Wiener Schule bis Beethoven (und dessen Nachfolger), die Kirchenmusik, Madrigal und Oper, Concert-, Kammer- und — Hausmusik. Das Ungeordnete dieser Reihenfolge hat freilich etwas Auffälliges.

Bei dem diesmaligen Wiederbeginn des halbjährlichen Cursus am Leipziger Conservatorium sind 30 Schüler neu aufgenommen, dagegen haben nur 14 die Anstalt verlassen, so daß der Zuwachs ein sehr erfreulicher genannt werden darf.

In Florenz ist eine Commission zusammengetreten, um sich über eine Regenerirung der dortigen Musikschule zu berathen; ihr Augenmerk ist auf die Wiederherstellung eines geläuterten Geschmacks und der Pflege „classischer" Werke gerichtet.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 26. October 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.

Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde.“

Handlung in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)
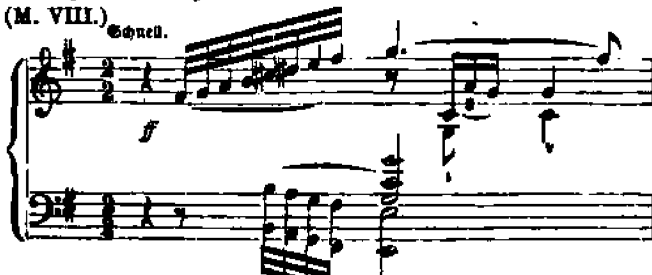
Erster Aufzug.
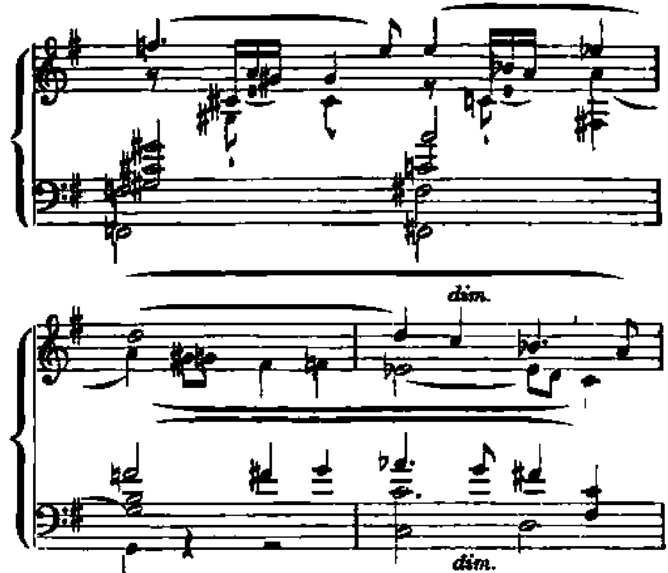
(Fortsetzung.)

Erst jetzt weiht uns Isolde in ihrer tiefergreifenden Erzählung in den wunderbar fein geschürzten Knoten der Handlung ein. Es folgt eine Enthüllung der geheimen Vorgänge im menschlichen Herzen, wie sie uns noch nie wahrer und vollkommener ward. Das unwillkürliche innere Jauchzen des empfindenden Theils der Zuhörerschaft bei der Aufführung soll uns dafür Bürge sein.
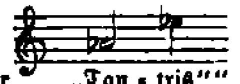
Isolde knüpft zunächst an den Gesang Kurwenals und der Mannschaft an: „Wie lachend sie mir Lieder singen, wohl könnt' auch ich erwidern!“ Dies zu Erwidernde wurde zum Theil schon bei Entstehung des zweiten Motivs der Einleitung berichtet. Wir beziehen uns hier darauf (Nr. 14), und fassen besonders jenen Moment ins Auge, in welchem Isolde ihren Pflegebefohlenen als den Tödter ihres Angelobten Morold erkennt. Im Augenblick mußte sich ihrer natürlich eine gewisse Empörung bemächtigen, welche in jenen schnell erwachenden Rachegedanken überging. Auch prägte sich gewiß dieser Vorgang scharf in ihrer Seele ein, so daß bei jedesmaligem Erinnern daran immer eine bestimmte Gefühlswallung wiederkehren mußte, die durch die folgenden Töne unserem Empfindungsvermögen übertragen werden:

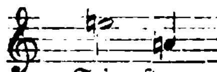
(M. VIII.)





Dieses Motiv erklingt auch jetzt mit Heftigkeit, als sich Isolde anläßt, Brangänen jenen Vorgang zu erzählen, und noch ehe sie beginnt, tritt es schon fertig vor uns hin(!). Nachdem sie sich mit Mühe etwas beruhigt hat, vermag sie es leise im Quartett wieder aufzunehmen, um „von einem Kahn“ zu berichten, „der klein und arm an Irlands Küsten schwamm, darinnen krank ein siecher Mann elend im Sterben lag.“ Bei jedem dieser beiden Gedanken beginnt das Motiv von Neuem, aber immer ganz verschieden auslaufend, während Isolde in den so sehr bezeichnenden chromatisch abwärts sinkenden Gang der ersten Violinen einstimmt, und auch noch in ihrer Rückerinnerung echt nach Frauenart mit dem Leiden mit-leidet. Ganz wundervoll ist das folgende, die innigste Theilnahme athmende: „Isolde's Kunst ward ihm bekannt; mit Heil-Salben und Balsam-Saft (die weichen Bläser und zuletzt blos Clarinetten und drei Flöten in den tieferen Tönen) der Wunde, die ihn plagte (das Motiv ertönt hier wieder) getreulich pflag sie da.“ Ein frappantes Beispiel von Wagner's merkwürdiger Eigenheit, selbst das Kleinste und Verborgenste charakteristisch zu beleben, enthält das Folgende: Der





mit sorgender List sich nannte, als Tri - stan Isold' ihn bald erkannte" ꝛc. Neben dieser treffenden Verwechslung der Intervalle erscheint auch noch in der Begleitung auf „Tristan" das (siebente) Motiv des Helden, „wie der Zins zahlen kann", — abermals ein sehr feiner Zug! Denn es war noch nicht jener ihr sehnsüchtig „in die Augen sehende" Tristan, wie er in dem zweiten Motive lebt, sondern der in dem Gesang des siebenten Motivs von dem Volk besungene Tödter des Herrn Morold. Sehr lebhaft erzählt nun Isolde jene für sie so schlimme Entdeckung, wie „in des Müß'gen Schwerte eine Scharte sie gewahrte", worin genau jener in dem Haupt ihres erschlagenen Ritters gefundene Splitter paßte. Heftig erscheint wieder jene Gefühlswallung (Motiv VIII): „da schrie's mir auf aus tiefstem Grund!" Bei dem Entschlusse, Morolds Tod zu rächen, wächst diese Wallung mehr und mehr an, fällt aber sofort wieder in jenen mitleidenden Ton zurück, als Isolde vor Tristans Lager anlangt. Fast wehmüthig klagend beginnen die Violinen das erste Motiv, welches zu einem, an Brangänens begeisterte Schilderung Tristans: „des hochgepriesenen Mannes, des Helden ohne Gleichen" ꝛc. erinnernden, musikalischen Gebilde führt, das nun ungemein sehnsüchtig bittend, und sogar das zweite Motiv schon etwas hindurchblicken lassend, angeschlagen wird: Tristan sah ihr mit seinem verhängnißvollen Blicke in die Augen! Der nun in jener einzigen Viola erwachende Gesang des unnennbar verlangenden zweiten Motivs, des Tristanmotivs, — gegenüber die bis ins Innerste verwundete, natürlich nun von ihrem Vorhaben abstehende Isolde, — läßt uns einen Augenblick die innigste, seligste Wonne empfinden, die eine Menschenbrust so selten überkommt und schwer aus der Erinnerung zu schwinden pflegt. Aber nur zu kurz kann sie weilen. Schon nach wenig Tacten mischt sich wieder der schmerzliche Inhalt des achten Motivs in Isoldens Seele, nur berührt er sie jetzt nicht so bitter, da sie sich erbarmungsvoll beeilte, „die Wunde, die Morold schlug, zu heilen, daß er gesunde, heim nach Hause kehre, — mit dem Blick sie nicht mehr beschwere." Wirklich ist dabei die Tonsprache zu einiger, wenn auch durchblickend wehmüthiger Ruhe gelangt. Wie sehr natürlich Isolde sich getäuscht hatte, wenn sie durch baldige Entfernung dieser Blicke ihre Ruhe wiederzugewinnen glaubte, und wie sie dadurch gerade Veranlassung zur Herbeiführung ihrer Schmach gab, bedarf weiter keiner Erwähnung. Die Tonsprache sagt es uns; denn nach kurzer Ruhe bricht wieder heftig das achte Motiv auf, dem sich noch eine große, nur allzuberechtigte Alteration über den auch noch besungenen (M. VII) „Held Tristan" beigesellt. Dieser Held schwur „mit tausend Eiden" ihr „ew'gen Dank und Treue!" Sehr feurige und kühne Gänge schildern anfänglich trefflich Tristans Verheißungen. Aber bald verstummen sie, als Isolde sich anläßt zu künden, „wie ein Held Eide hält!" Wüthend thürmt sich jene grollende Figur des fünften Motivs in merkwürdigen Windungen vor uns auf. Wieder herabgesenkt, dient sie in charakteristischen Einsätzen als Unterlage des ganz herrlich gegebenen folgenden: „Den als Tantris unerkannt ich entlassen, als Tristan" (jene Verwechslung der Intervalle ist wieder beibehalten) „kehrt er kühn zurück, auf stolzem Schiff, von hohem Bord, Irlands Erbin begehrt er zur Eh' für Kornwalls müden König, für Marke, seinen Ohm." Bei „Kornwalls müden König" stockt plötzlich die lebenvolle Synkopenbegleitung der Violinen und Violen; auch Isolde giebt ihre eifrige Declamation auf, um immer mehr gedehnt den für sie so schmerzlichen Inhalt der letzten Worte zu künden. Mit dem aufs Neue aufschnellenden fünften Motiv steigt wieder ihre Entrüstung: „Da Morold lebte, wer hätt' es gewagt uns je solche Schmach zu bieten?" Kühn einsetzende und interessant aufgelöste übermäßige Dreiklänge bringen noch größere Steigerung zu Wege: „Für der zinspflicht'gen Kronen Fürsten um Irlands Krone zu werben!" Abermals steigt jene grollende Figur des fünften Motivs auf, die mit dem scharf eintretenden achten Motiv einen ziemlich heftigen Anprall erleidet, und in Isoldens gepeinigter Seele wieder einen weichen Moment herbeiführt: „Ach wehe mir! Ich ja wars, die heimlich selbst die Schmach sich schuf!" Ruhig und gedehnt wird dabei das achte Motiv wieder vernommen, und Isoldens wehmüthig ergebene Worte können nicht verfehlen, das innigste Mitgefühl zu erwecken. Sie rafft sich wieder auf, und bewegt erscheint wieder von übermäßigen Dreiklängen getragen: „Das rächende Schwert, statt es zu schwingen" — (jetzt folgt erläuternd das zweite Motiv) — „machtlos ließ ich's fallen!" Vernichtet sinkt sie mit dem achten Motiv, welches pizzicato angedeutet wird, und mit den Worten: „Nun dien ich dem Vasallen" trostlos zurück.

Es ertönt nun wieder in kühnen und feurigen Gängen der musikalische Ausdruck jener geleisteten Schwüre, und Brangäne drückt ihr Erstaunen über das vorhin Vernommene aus: „Da Friede, Sühn' und Freundschaft von Allen ward geschworen, wir freuten uns All' des Tag's; wie ahnte mir da, daß dir es Kummer schüfe?" — Ueber diese Befangenheit beginnt aber schon in beschleunigender Bewegung das fünfte Motiv wieder aufzuschäumen. Isolde ergeht sich in großer Aufregung über diese „blinde Augen und blöde Herzen." Tief mußte sie auch das Verhalten jenes Helden schmerzen: „Wie anders prahlte Tristan aus, was ich verschlossen hielt!" Sie hat nun Grund, ihren „zahmen Muth" und ihr „verzagtes Schweigen" zu beklagen. Wie schlecht lohnte der Held ihre Güte. Schmerzvoll beginnt eine lang gedehnte, an das achte Motiv erinnernde Periode: „Die schweigend ihm das Leben gab, vor Feindes Rache ihn schweigend barg, was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf", — (ertönt wieder das fünfte Motiv!) — „mit ihr gab er es preis!" Gellend erscheint mehrmals hintereinander (immer nur der erste Tact) das siebente Motiv: „Wie siegprangend heil und hehr, laut und hell wies er auf mich" — die höchst lebhafte Bewegung läßt hier etwas nach, um einer ganz kostbaren Nachahnung des Tristan'schen Redetones Raum zu geben:
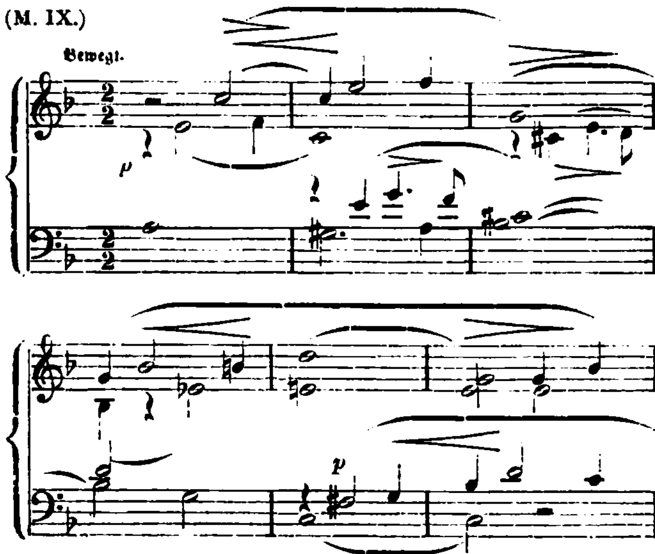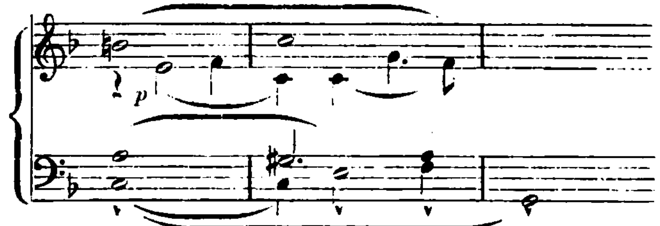


Auch die höchst originelle Begleitung hält nun ein, und ruhig und süß ausmalend giebt sie Tristans weiteres Gespräch mit Marke zum Besten: „— wie dünkt euch die zur Eh'?" Eine Hoboe führt diesen Gedanken noch etwas weiter, worauf das Quartett ruhig wieder eintritt: „Die schmucke Irin hol ich her"; — das Horn beginnt dabei eine Triolenbewegung, die dann vom Quartett aufgenommen wird —: „mit Steg' und Wegen wohlbekannt, ein Wink, ich flieg' nach Irenland; Isolde die ist euer!" Unbemerkt hat sich unter der Hand das achte Motiv eingestellt, und obwol sie immer eifriger erzählt, ihre ganze Fassung aufbietet, über den schmerzlichen Inhalt wegzugleiten und zu Ende zu kommen — sie vermag es nicht. Gewaltsam stößt sie noch mit dem, nun mit Trompetenklang ausgestatteten, siebenten Motiv die Worte: „wie lacht das

„Abenteuer!" aus, um in der fürchterlichsten Leidenschaft (Posaunen ertönen) einen gräßlichen Fluch über den „Verruchten" ergehen zu lassen. Wüthend braust das fünfte Motiv auf: „Fluch seinem Haupt! (Gellend:) Rache! Tod! Tod uns Beiden!"

Isoldens fieberhafte Erregung hat ihren Culminationspunct erreicht. Furchtbar giebt ihn das Orchester wieder. Hörner und Posaunen bringen viermal hinter einander, jedesmal eine Stufe höher, den ersten Tact des achten Motivs, während die ersten Violinen in schneidenden Gängen die Verbindung inzwischen herstellen. Brangäne stürzt sich mit ungestümer Zärtlichkeit auf Isolde, sie zu beruhigen. Wie vermag diese sich aber zu fassen? Völlig außer sich, wüthet dreimal, ebenfalls dicht aneinander und höher, der erste Tact (und zwar vollständig anzunehmen) des fünften Motivs prasselnd im Quartett auf. Völlig entfesselt zerstäubt es dann nach allen Richtungen. Endlich gelingt es Brangäne, Isolde langsam nach dem Ruhebett ziehend, diese so weit wieder zu sich selbst zu bringen, daß sie es unternehmen kann, ihr tröstend Einsprache zu thun. Das Orchester kommt dabei in schönen, musikalisch außerordentlich interessanten Abstufungen nach und nach zu immer ruhigerem Flusse, wird immer einfacher und reducirt sich zuletzt fast ausschließlich auf das Streichquartett, welches in schwungvoller, musterhafter Behandlung Brangänens melodischen Sang umrankt. Doppelt wohlthuend wird daher diese an und für sich schon wunderschöne Tonsprache wirken, da sie zugleich einen entschiedenen Gegensatz zu der aufgeregt leidenschaftlichen und heftig bewegten der vorhergehenden Erzählung Isoldens bildet. In eindringlicher Rede sucht ihr Brangäne nahe zu legen, daß der ihr so sehr verpflichtete Tristan sie gerade dadurch besonders zu lohnen glaubte, wenn er sie mit „der herrlichsten der Kronen" ziere. „So dient' er treu dem edlen Ohm; dir gab er der Welt begehrlichsten Lohn: dem eig'nen Erbe, echt und edel, entsagt' er zu deinen Füßen, als Königin dich zu grüßen!" Ueber diese Deutung wendet Isolde sich ab. Die so reizend geflossene Tonsprache giebt momentan einer unmuthigen Regung Raum, spinnt aber gleich den Faden wieder weiter, da Brangäne unbekümmert fortfährt. Sie preist Tristans herrliche Wahl und schildert den edlen König Marke, wobei sich unter der Hand das denselben trefflich charakterisirende, schöne Motiv einstellt:

(M. IX.)





Weiter sucht sie Isolde noch damit zu trösten, wenn sie hinzufügt: „Dem ein hehrster Held so treulich dient, wer möchte sein Glück nicht theilen, als Gattin bei ihm weilen?" Aber Isolde! Was mag in ihr vorgehen! Starr blickt sie vor sich hin, und wie vom zweiten Motiv, dessen zweiter Tact von Hörnern und Posaunen gewaltsam hingedehnt erscheint, dazu gedrängt, muß sie in die unendlich wehmüthigen Worte ausbrechen: „Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah' zu sehen!" Als genau erläuternde Unterlage erscheint das zweite(!) Motiv (d), ebenfalls, aber von dem englischen Horn weich und klagend dahingedehnt, welches sich eine Stufe höher wiederholt, dann in freierer Fassung sich steigert, um bei den folgenden Worten: — „wie könnt' ich die Qual bestehen?" wieder zurückzusinken. Die sparsam angewandten Posaunen erklingen hier leise und düster und verleihen dieser ganzen Stelle ein sehr ernstes Colorit. Auch glaubt Brangäne, ihr hierüber tröstenden Zuspruch gewähren zu können. Sie setzt jenes „ungeminnt" in Frage. Violinen und Violen bringen demgemäß das überall einschnittsfähige und bildungsreiche neunte Motiv nun im $^3/_4$-Tacte (in dieser Umbildung ist mehr als eine interessant musikalische Manipulation zu erblicken), und Brangäne stimmt mit großem, eingehendem Schwunge ein: „Wo lebte der Mann, der dich nicht liebte? der Isolden säh', und in Isolden selig nicht ganz verging?" „Doch, der dir erkoren, wär er so kalt, zög' ihn von dir ein Zauber ab: den bösen wüßt' ich bald zu binden" (das Motiv ertönt in reicher Fülle), „ihn bannte der Minne Macht." Während nun das Motiv der Minne (M. I, a, b und c) gebracht wird, nähert Brangäne sich Isolden mit geheimnißvoller Zutraulichkeit: „Kennst du der Mutter Künste nicht? Wähnst du, die Alles klug erwägt, ohne Rath in fremdes Land hätt' sie mit dir mich gesandt?" Schon in der ersten Scene begegnete uns „die Mutter", die einem „entarteten Geschlecht die Macht über Meer und Sturm zu gebieten" vergab, und dort schon beklagt Isolde „die zahme Kunst der Zauberin", „die nur Balsamtränke noch braut." Die einzige Begleitung war das lebhaft rhythmisirte sehnsüchtige erste Motiv. Wir erriethen daraus die Beschaffenheit jener „Balsamtränke", sowie überhaupt aus der symbolischen Sprache die eigentliche Bedeutung „der Mutter" und „der Zauberin." Wenn nun Isolde jetzt an der Mutter Künste erinnert wird, daß sie nicht rathlos in fremdes Land entsandt sei: so sagt uns das dazu ertönende erste Motiv, daß die dem Weibe von Mutter Natur überkommene Macht, Sehnsucht und Liebe zu erwecken, gemeint sei, die Isolde blos über Marke zu verhängen habe, um, wenn „er so kalt wäre, ihn ein Zauber von ihr abzöge", diesen dennoch „bald zu binden." Aber was soll Isolden dies? Für sie ist der Mutter Rath ein anderer. Wol erscheint das erste Motiv, aber in jener verhängnißvollen Erhebung zur None, wie es gegen Ende der „Einleitung" (bei M. I, a*) gestaltet ist, jener Ent-staltung, welcher wir eine tödtliche Verzweiflung zu Grunde legten. Leise wird es von dem englischen Horn und von einem Fagott angeschlagen, drei Posaunen geben pianissimo die Harmonie-töne [illegible] ath der Mutter will-

kommen, welchem auch unverhüllt in dem gleich darauf ertönenden **sechsten** Motiv der unerschütterliche Entschluß nachfolgt: „Rache für den Verrath, — Ruh' in der Noth dem Herzen! — Den Schrein dort bring' mir her!" Brangäne, die von dem inneren Vorgange in Isoldens Seele auch nicht die leiseste Ahnung hat, sieht in diesem Geheiß eine Uebereinstimmung und den willigen Schritt zur Befolgung ihrer ausgesprochenen Ansicht über leichte Beseitigung jenes „ungeminnt"; auch ertönt mit ihren Worten: „Er (der Schrein) birgt, was Heil dir frommt" wieder das nun leichter verwendete Theilchen d des zweiten Motivs. Sie holt unterdessen eine kleine goldene Truhe herbei, öffnet sie, und deutet auf ihren Inhalt: „So reihte sie die Mutter, die mächt'gen Zaubertränke." Hier begegnet uns wieder jenes in der Einleitung sich sequenzartig in die Höhe rankende, zwischen den beiden Hauptmotiven eigentlich nur ein Mittelglied bildende dritte Motiv, nur **fällt** es hier stufenweise. Die ganze Verwendung desselben ist eine mehr äußerliche, da es das Symbol der Zaubertränke vertritt. Auf die innere Bedeutung wird auch sofort verwiesen. Es erklingt wieder das **zur None erhobene erste** Motiv und Brangäne bezeichnet: „Für Weh' und Wunden Balsam hier; für böse Gifte Gegen-Gift." Bei Hervorziehung eines Fläschchens: „des hehrsten Trankes" bringt eine Viole jene in der Einleitung aus dem **ersten** und **zweiten** Motiv gebildete Periode (M. II, e' und M. I, d'), und auch jetzt fließt wieder der vom ersten Motiv (M. I, d) unaufhaltsam sich nachziehende Empfindungsstrom des zweiten (M. II, aber dessen dritte Periode e). Dieser „hehrste Trank" ist daher nichts Anderes als der Liebestrank: er ist **aus der innigsten Verschmelzung der Seelenregungen der beiden Hauptmotive gewonnen**. Warum der Dichter sich veranlaßt fühlte, diesen menschlich-natürlichen Proceß mit dem Tranksymbol zu umkleiden, findet sich später*). Das jener Periode des ersten Motivs nothwendig folgen müssende zweite (M. II, e) wird leise und einfach von einigen Holzbläsern ausgeführt, aber im vierten Tact ergreifen Fagotte, drei Posaunen und Baßtuba den jetzt sich anreihenden Baßgang c¹, denselben, welcher schon in der dritten Periode des zweiten Motivs der Einleitung mit Wichtigkeit hervorgehoben wurde, und Isolde entgegnet darauf ihrer Gefährtin: „Du irrst, ich kenn' ihn (den heilbringenden Trank) besser; ein starkes Zeichen schnitt ich ihm ein." Während sie ein Fläschchen ergreift und es zeigt, windet sich jener Baßgang c¹, mit merkwürdigen Harmonien bekleidet, unheimlich in die Tiefe: „Der Trank ists, der mir taugt." Brangäne weicht entsetzt zurück: „Der Todestrank!" Isolde hat sich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt mit wachsendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes:

(M. X.) Schnell.

Tenöre. Ho! he! ha! he! ho! he!

Bässe. Am Un-ter-mast die

ha! he! — ho! — he! —

Se-gel ein! Am Un-ter-mast

1ster Tenor.

ff Ho! he! ha! he!

ho! —

die Se-gel ein!

ho! he! ha! he!

*) Die Zulänglichkeit dieses Verfahrens im musikalischen Drama liegt auf der Hand, und es ist durch Wagner's Beispiel glänzend erwiesen, wie sehr gerade dadurch die Tonsprache ihre größte Fähigkeit äußern kann: Stimmungen, Gefühle und geheime Seelenvorgänge anzuschlagen und zu verdollmetschen, die sich ihrer großen Innerlichkeit halber einer klar faßbaren und erschöpfenden Fassung in der Wortsprache entziehen.

Verzweifelt ruft sie: „Das deutet schnelle Fahrt", und nachdem das **vierte** Motiv scharf einfurchend erklungen: „Weh' mir! Nahe das Land!" tritt durch die Vorhänge mit Ungestüm **Kurwenal** herein. Die **vierte Scene** beginnt.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Glogau.

Da die „Neue Zeitschrift für Musik" hin und wieder Notiz genommen hat von dem Musiktreiben unserer kleinen Singakademie, so nimmt der Berichterstatter keinen Anstand, Ihnen, Hr. Redacteur, im Folgenden einen Rückblick auf die Thätigkeit derselben im letzten Jahre mitzutheilen. Glogau gehört unter die große Zahl der kleineren deutschen Mittelstädte mit einer beziehungsweise vielseitig gebildeten Bevölkerung. Es giebt wenig geistige Interessen, welche mächtig genug wären, ein solches durch Vorurtheile zerklüftetes Publicum zu concentriren. In der Rangordnung dieser bewegenden Kräfte stehen ohne Frage **Kirche** und **Kunst** und im engeren Sinne **Musik** oben an. Kirche und Concertsaal vereinigen Alles, was durch Bedürfniß oder äußere Gründe Veranlassung findet und nimmt, dieselben zu besuchen. Zwar gilt auch in den Concertsälen jener Mittelstädte das „Ehre, dem Ehre gebührt". Im Vordergrunde, nämlich in der nächsten Nähe des Orchesters, schimmern die reichsten Damentoiletten und flimmern Epauletten und Ordenssterne, und hinter diesen verliert sich die unterschiedslose Masse in einem allgemeinen grauen oder schwarzen Farbentone: Aber dieselbe Schüssel reicht Allen die gesuchte Nahrung für das Gemüth, und wenn ein schönes Werk gelang, so fühlen Alle in demselben Sättigung nach Maßgabe der individuellen Organisation und Auffassungsfähigkeit.

So ist es bei uns; so ist es überall, wo das Publicum noch naiv ist, d. h. wo es noch nicht von dem zertrennenden Geiste der Parteiung ergriffen worden. Wie in Staat und Kirche, so sind Parteiungen, Separatismus, Sectirerei in der Kunst jedenfalls Wurzeln des Uebels, denn sie verlieren aus Eifer für **einen einseitigen Theil** das Ganze aus dem Auge und bringen — oft in der wohlgemeinten Absicht, es zu fördern — dasselbe in Noth und Lebensgefahr. Jede geschichtliche organische Entwickelung folgt unaufhaltsam dem Gesetze ihrer inneren Nothwendigkeit und thut dieses in den meisten

Fällen trotz aller angestrengten Bemühungen leidenschaftlichen Parteieifers. Parteiung ist vom Uebel; sie macht blind; sie klammert sich an das Einzelne fest und vergißt darüber das Wesen und Wohl des Ganzen*). Die Geschichte aber und die Kunst kümmert sich nicht um das Individuum, wie der Meister und die Bewunderer seiner Werke sich nicht um den gebrauchten Meißel kümmern. So zermalmt die Zeit das Individuum mit erbarmungslosem Fußtritte und führt die heilige unendliche Sache der Kunst auf den lichtvollen Bahnen der Entfaltung über tausend Geschlechter hinweg ihren ewigen unverrückbaren Zielpuncten im Triumphe entgegen.

Diesen Entwicklungsgang der Kunstgeschichte unter dem allgemeinen Gesichtspuncte der ihr immanenten Idee beobachtend, lernend und lehrend zu verfolgen und darzustellen ist die Aufgabe einer unparteilichen Kunstkritik. Und der verständige Leserkreis eines Organes, welches jene Aufgabe als die seinige betrachtet, wird daher auch in dem Musiktreiben und Schein des Geschmacks und Bedürfnisses einer belebten, regsamen Mittelstadt einen Antheil an den Phasen der Kunstgeschichte entdecken, welchem allgemeinere Bedeutung nicht abzusprechen ist**).

Nach summarischer Uebersicht also figurirten auf sieben Concertprogrammen die Namen: Seb. Bach, Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste." — Beethoven, Phantasie Op. 80; Clavierquartett in Es; Variationen „God save the King." — Chopin, Nocturne. — J. Crüger, Choral. — Graun, „Tod Jesu." — Jos. Haydn, Sturm-, Kaiserquartett. — Mich. Haydn, „Tenebrae factae sunt." — Mendelssohn, Hymne für Altsolo mit Chor; „Festgesang an die Künstler"; Chor aus „Paulus": Lieder. — Meinardus, „Simon Petrus", Oratorium; Chor aus der Schiller'schen „Braut von Messina" für Männerstimmen und Messingmusik; das Lied „An die Freude" von Schiller, volksweise eingerichtet für Chor und Orchester; Lieder. — Mozart, Titus-Ouverture und Arie des Sextus; Requiem; Ave verum. — Pergolese, Stabat mater. — C. Reinecke, Ave Maria. — Romberg, „Die Glocke." — Rob. Schumann, „Paradies und Peri"; Quartette für kleinen Chor; Lieder. — Fr. Schubert, Lieder. — Stade, Minnegesänge für kleinen Chor. — Jul. Stern, ein Lied. — Taubert, „Morgengruß" für Chor.

Diese Uebersicht bedarf noch zur Ergänzung des Nachfügens der Namen einiger fremder Künstler, welche durch ihre Unterstützung die Aufführung eines guten Theiles jener Werke möglich machten. So wirkten im ersten Concerte mit: Frl. Jenny Meyer, die u. A. beim Vortrage einiger Lieder am Clavier von der Meisterhand Stern's, ihres Schwagers, begleitet wurde; ferner Hr. Jul. v. Bernuth, der schon früher mehrfach seine echte tüchtige Künstlerschaft in unseren Aufführungen bewährt hatte; dann später Frl. Anna Becky, Schülerin Stern's, vorzugsweise ausgezeichnet im Liede, aber nicht minder hervorragend als Peri, in welcher Leistung sie vortheilhaft von ihrer äußeren Erscheinung unterstützt und getragen erscheint; endlich Hr. Egli, Schüler Götze's, ein von seinem schweizerischen Krafttypus begünstigter junger mächtiger Baß, damals noch nicht ganz fertig, aber schon im Besitze der Grundlage jener Götze'schen Gesangsschule, die zur Wirksamkeit zu bringen weiß, was ein Organ an wirklich klangvollem Tone überhaupt zu leisten vermag; aber nicht blos die reine oder blos formale Gesangstechnik lernen die Schüler Götze's bemeistern, sondern vielmehr auch den Ausdruck des künstlerischen, lyrischen, epischen oder dramatischen Gehaltes der ihnen anvertrauten Partien verstehen sie zur Geltung zu bringen. Das bewies Hr. Egli in der Titel-Partie des Oratoriums „Simon Petrus", wo alle drei Dichtungsformen gleichmäßig beherrscht sein wollen. Hr. Egli leistete diese nicht geringe und anstrengende Aufgabe in sehr erfreulicher Weise, obwol das lyrische Element gegen seine Begabung und Vorliebe für das dramatische augenscheinlich zurücktrat. Seine ersten Sporen als dramatischer Sänger verdiente er sich unter Behr's Direction in Rostock, während er ebenfalls unter dessen Leitung jetzt in Bremen engagirt ist.

Hiermit ist mein Bericht erledigt und ich sollte wol eigentlich, Ihre Geduld berücksichtigend, dieselbe nicht länger für mich in Anspruch nehmen. Allein es beschäftigen mich noch verschiedene Gedanken, angeregt durch vorstehenden Rückblick und durch die Lecture der „N. Zeitschr." Und da ich nur selten Muße genug habe, die Feder zur Hand zu nehmen, um dergleichen zumal gemeinnützige Gedanken kund zu geben, so knüpfe ich an obiges Referat noch einen aphoristischen Appendix, denselben Ihrer geneigten Verfügung überantwortend.

In Sachen der Parteistellung der Gegenwart.

Das Juliheft der „Protest. Monatsblätter" (Gotha 1860) enthält eine Darstellung der gegenwärtigen Parteien in Kirche und Staat. Der Verfasser Hr. Dr. Peip in Dresden unterscheidet deren drei, nämlich erstens die sog. streng Gesetzlichen; zweitens die Liberalen, und drittens die Vermittelnden. Die Charakteristik dieser drei hauptsächlich kirchlichen Parteien forderte mich unwiderstehlich auf zu einer Parallele der Parteien auf dem Gebiete der Tonkunst. Auch hier giebt es Gesetzliche, Formalisten, Conservative, welchen „das Gesetz der Freiheit"; und Liberale, Subjectivisten, Schrullenproducenten, denen „das Gesetz der Freiheit" fehlt; und endlich Vermittelnde, welche nichts Anderes wissen, als „was sie nicht wollen, nämlich keines der beiden Extreme, weder überspannte Gesetzlichkeit, noch schrankenlose Freilassung des Subjectes." Die erste dieser drei Parteien „krankt an Objectivität, die zweite an Subjectivität, die dritte an Neutralität." In Betreff der Liberalen stehe hier noch ein Satz: „Eine substanzlose Begeisterung für Freiheit, —— für einen „Freiheitstag" als den Tag der Leere, der nichtssagenden Diction, eine solche Begeisterung verraucht oder wird mit Recht gedämpft, und wie der Liberalismus sich noch in keiner Zeit fähig gezeigt hat, die Geister zu bannen, die er heraufbeschworen, so wird es auch der gegenwärtige nicht vermögen und wird sein Schicksal theilen mit dem aller Zeiten." — Das wahre Heil sieht der Herr Verfasser in der endlichen Aufhebung der Gegensätze und Einseitigkeiten, welche jede der Parteien von der anderen in Mißtrauen und Haß abschließen und entfernen. — Es bedarf keines Commentares, um die Anwendung des Obigen auf die Zustände der Tonkunst oder vielmehr der Tonkünstler der Gegenwart zu ziehen.

In Sachen des „Allgem. deutschen Musikvereins."

(„N. Zeitschrift" vom 7. Sept. 1860, Statuten etc. III.)

Soll das seiner Absicht nach gewiß sehr verdienstvolle und wirksame Unternehmen unter Gewährleistung der Dauer und Würde ins Leben treten, so scheint es unerläßlich, daß seine Verwaltung gesichert werde. Die Betheiligung eines „juristisch gebildeten" Musikers oder Musikfreundes aber dürfte keine Ga-

*) Wir verweisen bezüglich dieser Bemerkungen auf unsere „Zeitgemäßen Betrachtungen" in der heutigen Extrabeilage. D. Red.

**) Vrgl. „N. Zeitschrift" 10. Aug. 1860. Zeitgemäße Betrachtungen. III. Schluß.

rantie bieten, wie sie erforderlich wäre. Man veranlasse das Cultusministerium eines größeren deutschen Staates von centralisirendem Einfluße, die Verwaltung eines „Allgemeinen deutschen Musikvereins" unter seine Ressorts der Section für Musik aufzunehmen, dann erst wird das Unternehmen eine nationale und förderſame Bedeutung und Wirksamkeit erlangen. Trägt es aber nur den leisesten Anstrich einer Parteiangelegenheit, so wird es, wenn überhaupt möglich, gar bald an Kraftlosigkeit verscheiden. Was aus dergl. Privatunternehmungen im größeren Maßstabe werden kann, haben ja die sog. Tonkünstler-Vereine, welche ganz dieselben Zielpuncte anstreben, zur Genüge erwiesen*).

Glogau, im October 1860. M.

*) Wir finden sehr viel Richtiges in dieser Bemerkung, wenn wir auch mit dem Schlusse nicht übereinstimmen können, da die Tonkünstler-Vereine immer nur eine locale, keineswegs eine allgemeine Wirksamkeit im Auge hatten, und es käme folglich darauf an, im Sinne des Herrn Einsenders die entsprechenden Schritte einzuleiten. Vielleicht würde derselbe vorher noch sich ausführlicher darüber aussprechen, wie er sich eine derartige ministerielle Leitung denkt. D. Red.

Wiener Briefe.

Concertbericht.

(Schluß.)

Ueber H. v. Bülow's Wirken dürfte Ihrer Zeitschrift nichts Neues mehr zu sagen sein. Übrigens hatte ich es mir ja zur Aufgabe gestellt, Ihnen über jedes einzelne seiner diesjährigen Concerte zu geeigneter Zeit einen möglichst genauen Bericht zu senden. Nur über den Einfluß Bülow's auf unsere Musikzustände wäre vielleicht noch ein Wort zu sprechen. Das plastisch Ausgeprägte seines Spiels hat hier ebenso großartige Eindrücke wachgerufen, als die Frische und Vielseitigkeit seiner künstlerischen Anschauung überhaupt. Ob Bülow's Wirken für uns auch nachhaltig gewesen, wird sich wol erst mit dem Wiederauftreten unserer hiesigen Pianisten zeigen. Lang gewohnte Sünden können nicht so leicht getilgt werden. Dahin gehört vor Allem die Mattheit und Verschwommenheit des Anschlages der meisten Clavierspieler jener lange genug bona fide gepriesenen sogen. Wiener Schule. Ohne Zweifel ist diese ihrer Zeit bedeutend gewesen. Aber diese Zeit ist ebenso lange dahin, wie ihre Vertreter. Dennoch sieht man immer die abgeblaßte Gegenwart im Lichte der einst strahlenden Vergangenheit, und übt Götzendienst an längst Nichtmehrseiendem. Was der Mozart'schen und Beethoven'schen Zeit etwa genügt haben mag, füllt die nach-Beethoven'sche Epoche lange nicht mehr aus. Daher Bülow's, dieses durchaus selbstständigen Künstlercharakters unserer Zeit, nach allen berechtigten Phasen der Vergangenheit und Gegenwart greifende Programme. Für Männer von Bülow's geistiger Tragweite fällt nur das Einseitige dem verdienten Vergessen anheim. Das harmonisch durchklärte Kunstwerk aber ist ihm groß und darstellungswürdig ohne Rücksicht auf dessen Entstehungszeit. Daher sein treuer Cultus Bach's, Händel's und Mozart's, an Wärme und Unerschütterlichkeit ganz gleich seiner innigen Hingabe an die neue Schule. Daher aber auch sein gänzliches Beseitigen all derjenigen Entwicklungsweisen der Claviermusik, die blos auf möglichste Spielfülle abgezielt, mögen auch deren Herolde noch so beliebte Abzeichen der Vor- und Jetztzeit tragen. Diese Allseitigkeit des Bülow'schen Künstlergesichtskreises ist — wie ich glaube — das von der Kritik jetzt am schärfsten zu betonende Moment seiner in jeder Art bedeutenden Natur.

Ueber Frau Clara Schumann darf ich mich ebenfalls kurz fassen. Sie kennen ja ihre Programme wie ihre Leistungen hinlänglich genau. Mir schien ihre Betonungsweise in diesem Jahre wärmer als sonst. Die im Grunde fast unweiblich kühle Gegenständlichkeit der sonst üblichen Art der Auffassung und Darstellung dieser Künstlerin wollte meinem Dafürhalten jetzt farbenreicher und lebenvoller vorkommen denn in früheren Jahren ihres immer freudig begrüßten Auftretens. Es fällt dieser Umstand um so schwerer in die Wagschale, als Frau Schumann in allen jenen Geistesbeziehungen, die nicht gerade den tiefsten Kern der Seele treffen, seit jeher bedeutend dagestanden. Solcher Umschwung nach Vorwärts wirkt erfreulich Angesichts einer starren Künstlernatur, für welche ich wenigstens die von anderen Seiten her stets allbewunderte Clara bis auf die neuesten Tage ihres hierortigen Auftretens zu halten mich nicht erwehren konnte. Selbst ihr Anschlag dünkte mir jetzt markiger, als vordem. Frau Schumann hat hier viele warme Verehrer. Möchte dieser Umstand sie doch bewegen, für immer die Unsere zu werden! Charaktere von ihrer Durchprägung wären unserem lockeren Virtuosenboden sehr zum Heile. Ihr Einfluß könnte wenigstens nach jener Seite viel Gutes wirken, welche denjenigen Geist anbahnen hilft, den die Zeit will. Die Feinheit und Tiefe des kunstpädagogischen Blickes dieser Dame hat sich nicht minder erfolgreich an so manchem schönen Spieltalente unserer Residenz bewährt. Unter der Zahl dieser letzteren ist nachdrücklich auf Frl. Julie v. Asten hinzuweisen. Sie gehört den begabtesten und kenntnißreichsten Jüngerinnen der Schule Clara's an, und hat im Laufe dieses Winters mehrere schöne Proben der Lösung gewichtvoller Künstleraufgaben abgelegt. Ueberhaupt ist in die Wahl und Ausführung der Zwischenstücke bei unseren Virtuosenconcerten ein besserer Geist eingedrungen. Um dies regere Leben hat sich in neuerer Zeit besonders auch der strebsame junge Pianist A. Dunkl sehr verdient gemacht. Es gilt dies zumeist von der Wahl seiner Vortragsstücke, die größtentheils mitten in die volle Strömung unseres deutschen Gegenwartslebens eingegriffen haben. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 18. October wich insofern vortheilhaft von den meisten früheren ab, als sich in der Anordnung des Programms eine bewußte Wahl, eine innere Verwandtschaft sämmtlicher Nummern bemerklich machte. Man hatte die Hauptrepräsentanten der Tonkunst aus dem ganzen Umfange des 18. Jahrhunderts gewählt und so fanden wir denn Händel, J. S. Bach und Carl Philipp Emanuel Bach, Gluck, Haydn und Mozart wenngleich nicht in streng chronologischer Folge oder mit gerade specifisch bezeichnenden Werken, so doch in einer Abwechslung der Gattungen und des Stimmungslebens repräsentirt, daß der ganze Eindruck des Abends bei aller Aehnlichkeit der einzelnen Werke doch ein anregender genannt werden konnte. Sprechen wir zunächst unser Bedauern aus, daß der sich producirende Tenorist, Hr. Carl Gloggner aus Paris (Luzern) in S. Bach's Arie: „Welch Uebermaß der Güte" und der Bildnißarie aus der „Zauberflöte" an einer Indisposition litt, die seine ohnehin schwache und etwas fettig ansprechende Stimme nur zu geringer Wirkung kommen ließ. Was etwaige Unfertigkeit in Technik und Mangel an geistiger

Durchdringung der vorgeführten Piecen betrifft, so enthalten wir uns des Urtheils unter den obwaltenden störenden Verhältnissen. — Die Fräulein Louise Hauffe und Jenny Hering spielten Bach's C moll-Concert für zwei Flügel. Die wenig präcis zusammengebende Ausführung war nicht sehr geeignet, das durchweg monotone Werk zur Geltung zu bringen. Die Orchesterstücke des Abends waren: Händel's sog. Wassermusik, eine Symphonie von Emanuel Bach, Haydn's C dur-Symphonie und die Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck. In der Händel'schen Suite wiegen einzelne piquante Stellen nicht ganz den ziemlich unbedeutenden Gesammtinhalt auf, wogegen Emanuel Bach's wenig gespielte Symphonie in ihren geistsprühenden, leidenschaftlich-kecken Zügen die ganze Zuhörerschaft mit Sturm gewann. Ein Meisterstück der Detailzeichnung in der Execution war die Symphonie von Haydn.

Leipzig. Am 16. October fand in unsrem Stadttheater die erste Aufführung von „Diana von Solange", der letzten Oper des Herzogs von Coburg, statt. Die durchweg gelungenen, für eine erste Darstellung jedenfalls lobenswerthen Leistungen aller Betheiligten, eine für die Verhältnisse unsrer Bühne außergewöhnlich zu nennende Pracht der Scenerie, die glänzenden Ballete und überhaupt der noble, chevaleresque Anstrich, der über allen Aeußerlichkeiten ruhte, gewannen die Gunst des Publicums in einem Grade, wie sie dem Inhalt des Werkes selbst, unter bescheideneren Dehors, kaum würde zu Theil geworden sein. Die Oper ist, um es kurz zu sagen, ein mißlungenes Werk. — Wir nahmen bei der vorigjährigen Inscenirung von „Santa Chiara" Gelegenheit, die Grundzüge von des Herzogs Opernmuse unsren Lesern vorzuführen; jenes mannigfach interessirende, theilweise sehr frisch erfundene Werk rechtfertigte in der That die eingehendere Betrachtung; „Diana von Solange" aber steht in jeder Hinsicht noch unter den früheren Opern des Componisten. Der Text von Otto Prechtler ist von einer Oberflächlichkeit, und zeugt von einer Verkennung musikalischer Mittel in einem Grade, daß selbst ein genialer Tonsetzer kaum etwas Stichhaltiges daraus würde gestalten können. Der Politik in ihren verstandesdürrsten Momenten ist der breiteste Raum in diesem Libretto gegönnt, kaum, daß hie und da eine Situation den Anlauf zu lyrischem Ergusse nimmt, kaum, daß hie und da die Seelenmalerei den Menschen schildert statt der Staats- und Beamtenpuppe. Die Chablone hindert an allen Enden den ungezügelten dramatischen Erguß, das Schema der antiquirten Textbücher läßt kaum eine Ahnung von den reformatorischen Bestrebungen aufkommen, die jene Epoche als einen Höhepunct der Operngeschichte den späteren Geschlechteren bezeichnen wird. — Von der Musik ist unter solchen Umständen wenig Rühmliches zu sagen; einzelne Nummern sprechen an: es sind diejenigen, in denen von dramatischem Leben und Weben keine Spur, die breit angelegten Chöre, — die Balletweisen. Einzelne Wendungen erinnern an Wagner, einzelne Instrumentaleffecte zeigen die Bekanntschaft des Tonsetzers mit den Errungenschaften der Neuzeit, Beides aber tritt so ganz ohne innere Motivirung und die gesammte Musik dem gegenüber so von allen Seiten geborgt, selbst mechanisch entlehnt auf, daß der schließliche Eindruck nur ein matter und niederdrückender sein kann. — Die Darsteller ihrerseits gaben wie gesagt ihr Bestes. Hr. Bernard als Marquis von Barsal konnte sich nach seinen besten, wahrhaft erquickenden Seiten zeigen und erfreute sich mehrmaligen Hervorrufs. Auch Frl. v. Ehrenberg als Diana, die HH. Wallenreiter und Bertram als König und Fuegos waren höchst anerkennenswerth. Frl. Merty von Pesth debutirte als Herzogin; ihre mächtige Stimme verdient Beachtung, ein abschließendes Urtheil müssen wir uns freilich bei der Unbedeutenheit dieser Partie noch vorbehalten. Die ganze Ausstattung der Oper würde einem ersten Hoftheater zur Ehre gereichen.

Wien. Nach längerer Pause sahen wir Wagner's „Tannhäuser" wieder im Hofoperntheater, mit Ander zum erstenmal in der Titelrolle, Frl. Krauß als Elisabeth, Frl. Hoffmann als Venus und Mayerhofer als Landgraf. Ander, dessen Partie seinem Stimmmaterial gemäß vielfach aus tieferer Lage nach der Höhe zu umgeschrieben, also entstellt werden mußte, sang mit Hingebung und edelstem Ausdruck; beide Seiten des Charakters, die sinnliche wie die transscendental geistige, kamen zur vollen Erscheinung; dabei war allenthalben, trotz noch so prägnanter, ergreifender Detailzeichnung, jenes rein und urbildlich Menschliche sowol gesanglich als mimisch vorwiegend, allenthalben zugleich eine tief aus der Seele entquollene Betonung des Dichterwortes und eine durchgeistigte Plastik aller Körperbewegungen. — Von der übrigen Besetzung ist weniger Rühmliches zu sagen. Mayerhofer brachte das Würdevolle des Landgrafen allerdings, nur leider in etwas allzu bedächtigem Pathos, zur Geltung; Rudolph's Wolfram war eine geradewegs rohe, die Elisabeth der Frl. Krauß eine Daguerreotyp-Leistung. Das Orchester hielt sich sehr tüchtig, vom Chor und der Bühnenmusik kann ich leider nicht dasselbe sagen. Auch die Tannhäuser-Partitur ist übrigens in neuester Zeit mit ganz gewaltigen Strichen beehrt worden; darüber seiner Zeit Eingehenderes. — Eine Aufführung von „Figaros Hochzeit" und dem „Freischütz" übergehe ich am besten mit Stillschweigen; von beiden gilt das Beiwort: lauwarm.

Weimar. Frau Capell-M. M. Wettig, Wittwe des zu früh vollendeten, sehr talentvollen Capell-M. Carl Wettig in Brünn (Beide waren auf dem Leipziger Conservatorium gebildet), ist als Gesanglehrerin am Großherzoglichen Sophienstift allhier angestellt worden. — Die hiesige Stadtorgel wird gegenwärtig von dem sehr tüchtigen Orgelbaumeister C. F. Peternell aus Seligenthal bei Schmalkalden einer umfassenden Reparatur unterworfen. Von der Meisterschaft des genannten Künstlers überzeugten wir uns unlängst in Wieselbach, wo derselbe ein sehr vorzügliches zweimanualiges Werk aufgestellt hat. Prof. Töpfer, der die neue Orgel revidirte, hat sich außerordentlich belobend ausgesprochen und fühlte sich, von der Vortrefflichkeit des Werkes angezogen, bewogen, auch bei der feierlichen Einweihung der betreffenden Orgel das Orgelspiel zu übernehmen. Mit großer Meisterschaft improvisirte der berühmte Künstler, außer einigen Präludien, zwei große Orgelfugen, die bei den anwesenden Kennern den größten Beifall fanden. — Franz Liszt hat eine größere Composition, den 18. Psalm: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" zc. für Männerchor und obligate Orgel vollendet. Das Werk, namentlich bei größeren Männergesangfesten vortrefflich geeignet, kann indeß auch mit großem Orchester, oder auch mit Blasinstrumenten allein aufgeführt werden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Temeswar hat Frl. Bruckner vom Hoftheater zu Mannheim als Rosine im „Barbier" gastirt und zwar mit dem entschiedensten Erfolge.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat historische Concerte angekündigt; eines derselben soll die Entwicklung des Quartetts für Streichinstrumente, ein anderes diejenige der Claviersonate vor Augen führen.

Musikfeste, Aufführungen. Der Bachverein in Berlin wird im Laufe dieses Winters drei Aufführungen, vorzugsweise Bach'scher Werke, veranstalten. Das erste soll neben mehreren Bach'schen Cantaten H. Schütz' Passionsmusik, das dritte Bach's Johannespassion bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Auch im Victoriatheater zu Berlin hat die italienische Oper ihre Vorstellungen wieder begonnen. Einem Gerüchte zufolge wird das Personal der königl. deutschen Oper, in zwei Hälften getheilt, während der Anwesenheit der Italiener auf Gastreisen in die östlichen und westlichen Provinzen ziehen (?).

Musikalische Novitäten. Soeben ist der Clavierauszug mit Text zu Wagner's „Tristan und Isolde" von H. v. Bülow (bei Breitkopf und Härtel. Pr. 10 Thlr.) erschienen.

Literarische Notizen. Von A. Elwart ist in Paris die schon längere Zeit erwartete Geschichte der Conservatoriums-Concerte erschienen. Es ergiebt sich daraus u. a., daß Symphonien von Haydn 58-, von Mozart 37-, von Beethoven 280mal bis jetzt zur Aufführung gelangt sind.

Vermischtes.

Der „sechste Jahresbericht des Wiener Männergesangvereins" für das Vereinsjahr vom 7. October 1859 bis 5. October 1860 (verfaßt vom derzeitigen Schriftführer Dr. H. v. Billing) zeigt wiederum in erfreulichster Weise, wie sich dieser auch durch äußere Ausdehnung imponirende Chor beeifert, den Forderungen der Gegenwart und des künstlerischen Geschmackes Rechnung zu tragen. Er zählt in diesem Augenblicke 54 erste, 60 zweite Tenöre, 68 erste, 65 zweite Bässe, also die bedeutende und dabei den einzelnen Stimmen nach auffallend gleichmäßig vertheilte Gesammtzahl von 247 Sängern. In der Chronik des Vereinsjahres ragt diesmal die Betheiligung am Schiller-Jubiläum hervor. Unter den Novitäten sehen wir Liszt mit seiner Stiftungsmesse, Wagner mit dem Steuermannsliede aus dem „Fliegenden Holländer", Schumann mit dem Jagdliede und einem Chor aus „Genoveva", daneben Gade, Reinecke, Vierling, Silcher, Herbeck, also jedenfalls eine vorzugsweise edle Richtung vertreten. Bei den zahlreichen Aufführungen bildeten die Tonsetzer von geistiger Bedeutung: Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Liszt, Rubinstein, Gade u. A. fast stets den Haupttbestandtheil.

Intelligenz-Blatt.

Bei **A. Hunold**, Musikalienhandlung in *Basel*, erschien soeben:

Ernst Reiter, Op. 12. *„Das neue Paradies."* Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Chorstimmen mit deutsch. und engl. Text. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Unter der Presse befindet sich und erscheint noch im Laufe dieses Monats:

August Walter, Op. 12. *Concert-Ouverture in D dur.* Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavier-Auszug. (Hrn. General-Musikdir. *Franz Lachner* in München gewidmet). — Eigenthum der Verlagshandlung.

Basel, **A. Hunold.**

Leipzig, **Fr. Hofmeister.**
London, bei **J. J. Ewer & Comp.**, *Philadelphia*, bei **G. André.**

Soeben erschienen und sind durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Blanck, C., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte.-Begl. 10 Ngr.
Bradzky, Th., „Ich will dich auf den Händen tragen." Lied f. 1 Sopr.- od. Tenorst. m. Pfte.-Begl. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Brücken-Brückmann de Rennstrom, H. de, Le Reveil. Fantaisie brill. p. le Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
Collection de morceaux class. et mod. pour le P. Nr. 5. *Beethoven*, Bagatelle I. (C dur.) $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 6. *Mozart*, Gigue (G dur). 5 Ngr. Nr. 7. *Bach*, Präludium. 5 Ngr. Nr. 8. *Pachelbel*, Fughetta. 5 Ngr. Nr. 9. —, Fuga. 5 Ngr.
Curschmann, Fr., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pfte.-Begl. Nr. 13—22, 24. 2 Thlr. 15 Ngr.
Golde, A., Op. 24. La petite Coquette. Pièce caractérist. pour le Piano. 20 Ngr.
————, Op. 25. Grande Valse brill. p. le P. 20 Ngr.
Köhler, B., Op. 3. Nr. 1, 2. Deux Pièces caractérist. pour le Vcello. av. Piano. 25 Ngr.
Kiel, Fr., Op. 15. Heft 1, 2. Melodien f. d. Pfte. $1\frac{1}{12}$ Thlr.
Krigar, H., Op. 20. Hochzeitslied aus „Glücksspitzchen" für Sopr.- u. Altst. mit Pfte.-Begl. 10 Ngr.
Kullak, Th., Op. 22. La Gazelle. Pièce caractérist. pour le Piano. Edit. simplifiée par *E. D. Wagner.* 20 Ngr.
Radecke, Rob., Op. 23. 4 Lieder f. 1 Sopr.- od. Tenorst. mit Pfte.-Begl. $22\frac{1}{2}$ Ngr.
Urban, J. F., Op. 3 3 Gesänge f. 1 Sopr.- od. Tenorst. mit Pfte.-Begl. 15 Ngr.
Wichmann, H., Op. 25. Lieder-Album für 1 Singstimme mit Pfte.-Begl. 25 Ngr.
Zoberbier, H., Op. 8. Victorine Legrain. Polka-Mazurka brill. pour le Piano. $12\frac{1}{2}$ Ngr.
Compl. Verlags-Catalog.

F. Trautwein'sche Hofbuch- und Musikhandlung
(M. Bahn) in **Berlin.**

Novitäten-Liste vom October.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von
J. Schuberth & Comp., *Leipzig (Hamburg)* und *New York.*

Berens, Herm., Op. 49. Singe! Sing! Lied für Sopr. mit Piano (Preiscomposition). 15 Ngr.
Goldbeck, Rob., Op. 46. Mary's Traum. Lied für Sopran mit Piano. 10 Ngr.
Häring, Ant., Op. 7. 3 Lieder mit Piano. 20 Ngr.
Hauser, M., Op. 32. Lucrezia. Fantaisie de Concert pour Violon avec Piano. 1 Thlr.
Hiller, Ferd., Op. 47. Grosse Sonate für Piano. 1 Thlr.
Liszt Franz, Fest-Marsch nach Motiven des Herzogs Ernst. Orch.-Partitur. 1 Thlr.
————, do. für Piano à 4ms. 20 Ngr.
Mollenhauer, Ed., 12 fantaisies mignonnes p. Violon avec Piano. Nr. 7. La Sonnambule. 15 Ngr.
Pierson, H. Hugo, Op. 42. Zu den Waffen, für gemischten Chor und Pianoforte. 15 Ngr.
————, Dasselbe für 1 Stimme mit Piano. 10 Ngr.
Raff, Joach., Op. 77. Streich-Quartett in Partitur. $1\frac{5}{6}$ Thlr.
————, do. in Stimmen. 2 Thlr. 5 Ngr.
Rieffel, W. H., 6 Gesänge für 4stimm. Männerchor. 25 Ngr.
Schumann, R., Op. 109. Zweites Album für die Jugend. Section 2. Ballscenen à 4 ms. Abtheil. I. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Abtheil. II. $1\frac{3}{4}$ Thlr. 3 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Sponholtz, A. H., Op. 43. 4ème Scherzo brillant für Pianoforte. 10 Ngr.
————, Op. 23. Sechs Lieder mit Piano. Nr. 6. Stadien für Sopran. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Töpfer, J. A., Concert-Phantasie für Orgel. 10 Ngr.
Wallerstein, Ant., Op. 15. Sehnsucht in die Ferne. Lied mit Piano. 10 Ngr.

☞ **Pierson's Kriegslied: Zu den Waffen, hat auf dem Musikfeste in Norwich eine enthusiastische Aufnahme erhalten.**

Bei **Friedr. Bartholomäus** in *Erfurt* erschien soeben in

vierter Auflage:

GARIBALDI-MARSCH

(„VIVA ITALIA").

Viva Italia!
Dall' Alpie dal Tebro
Siris veglia l'anticovalore,
Viva Italia! Un novello splendore,
Su quest' inclitaterra britto.
Citatini! La gloria degliavi
È retaggio affidato ai nepoti;
Deh! compite il'or fervidi voti
E l'Italia ritorni qual fu!

Heil Italien!
Von Alpen und Tiber
Regt sich wieder der Geist unserer Ahnen.
Heil Italien! In glänzenden Bahnen
Leuchtet wieder das ruhmvolle Land,
Auf, Ihr Brüder, im Ruhm Eurer Väter
Ist es den Enkeln gestattet zu prangen,
Auf, erfüllet ihr heisses Verlangen
Und Italien wird wieder wie's war.

mit dem Portrait des General **Garibaldi** und der **„italienischen Volkshymne"** (mit Text) als Trio,
nach dem Originale bearbeitet von

Leopold Jacobi.

Op. 15. Pr. 5 Ngr.

(Durchaus nicht zu verwechseln mit anderen Nachbildungen unter ähnlichem Titel.)

Vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

Leipzig, den 2. November 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Einzelnes über Textaussprache vom Standpuncte der Grammatik.

Von

Dr. Reinhold Bechstein.

In dem theoretisch-praktischen Lehrbuche von Dr. W. Schwarz: System der Gesangkunst nach physiologischen Gesetzen (Hannover 1857) ist über die Sprachbildung im Gesang viel Richtiges in klarer Darstellung beigebracht. Eine eigentliche Grammatik über die Aussprache jedes Lautes konnte nicht im Plane des Verfassers liegen, da es hauptsächlich auf die Entwickelung von physiologischen Gesetzen ankam. Einzelnes, was nicht unwichtig ist, wurde daher übergangen, über manche ausgesprochene Ansichten können die Meinungen anders sein. Das treffliche Werk regt mich an, einige Laute, in deren Aussprache noch immer keine rechte Einheit herrscht, lediglich vom sprachlichen Standpuncte aus zu betrachten. Aus der theoretischen Begründung kann für die Praxis Manches gewonnen werden.

Richtigkeit in der Aussprache muß das erste Ziel des Strebens sein, die Schönheit folgt erst in zweiter Reihe, oder vielmehr die Schönheit gründet sich auf die Richtigkeit. Diese Frage nach der Richtigkeit erstreckt sich nicht allein auf den Gesang, sondern auf das Sprechen überhaupt, vornehmlich auf den declamatorischen und dramatischen Vortrag. Doch macht sich beim Gesang die Aussprache des Textes bei Weitem mehr geltend, sie bildet einen Theil des Studiums, während es Hunderte von Schauspielern giebt, welche sich nicht im Mindesten über die einzelnen Laute klar geworden sind. Immerhin ist die Begründung der Aussprache allgemeiner Natur, im Gesange können keine anderen Principien herrschen als in der gebildeten Sprache und im Vortrage.

Gerade in Deutschland ist eine Entscheidung über die Richtigkeit der Aussprache besonders schwierig. In allen Verhältnissen tritt ein individueller Charakter hervor, bei dem Mangel einer Centralisation machen sich die Mundarten geltend, denen auch die Gebildeten unterworfen sind. Man weiß, daß verschiedene Landestheile, ja auch einzelne Städte das Besitzthum der besten Aussprache des Deutschen für sich in Anspruch nehmen, daß von Vielen der Redeweise einer bestimmten Bevölkerung der Vorzug gegeben wird. Wie wenig maßgebend derlei Beurtheilungen sind, zeigt schon der Mangel an Einheit des Urtheils; auch ändert sich der Geschmack im Laufe der Zeiten. Vor hundert und mehr Jahren galt Meißen (das heutige Sachsen) als das Land, in welchem das reinste und zierlichste Deutsch gesprochen werde. Die Mundart zeigt sich nicht immer in den Worten und Lauten, sondern in der Betonung, im Tonfalle, im Organe. Im Gesange kann diese Seite der mundartlichen Aussprache nicht zur Geltung kommen; wenn wir in der Textaussprache mundartliches Element herauszuhören glauben, so hat dies lediglich seinen Grund in der eigenthümlichen Behandlung der Laute. Im Vortrage wird der unseren Beifall erringen müssen, welcher so spricht, daß ein geübtes Ohr seine Landsmannschaft nicht zu errathen vermag. Die Bühnensprache wird immer als Norm zu gelten haben, wenn auch hier im Einzelnen Fehler und Mängel sich zeigen.

Schriftgemäßes Sprechen ist die erste Regel, denn die Schrift, welche den Lauten ihren bestimmten Ausdruck giebt, vertritt die gebildete Sprache gegenüber den Mundarten. Gerade in Deutschland hat die Schrift das phonetische, das lautliche Princip am entschiedensten durchgeführt, d. h. im Deutschen stehen Schrift und Sprache im engsten Zusammenhange, die Buchstaben entsprechen genau den Lauten. Das andere Princip der Rechtschreibung haben wir im Französischen und im Englischen, nämlich das historische. Die Rechtschreibung dieser beiden Sprachen gehört einer früheren Sprachepoche an: die Schrift ist geblieben, die Sprache hat sich verändert. Indeß hat die deutsche Rechtschreibung auch historische Elemente, und darum darf die Schrift nicht immer als maßgebend gelten. Dies ist besonders wichtig in Betreff der Aussprache von st und sp im Anfange des Wortes, auf welche wir noch geführt werden.

Unter den Vocalen ist nur e zu betrachten. Wir haben im Deutschen dreierlei e-Laute. Zuerst entstand e durch Brechung von i, später durch Umlaut, Trübung von a. Das erste ist das eigentliche e, das zweite ist gleich unserem ä. Der Buchstabe ä ist neueren Ursprungs, im Mittelalter bezeichnete man den Umlaut des a (und zwar des kurzen a) immer durch e, dagegen durch ä wollte man an die Abstammung von a erinnern. Wo diese dem Sprachbewußtsein entrückt ist, hat sich das alte e erhalten. Wir schreiben Mensch, Henne, obwol die Worte

von Mann und Hahn (früher hän) stammen, ferner fertig (= färtig) von Fahrt, Geselle von Saal (früher sal mit kurzem a) und zwischen Eltern und Aeltern schwankt die Rechtschreibung. In früherer Zeit waren die beiden e-Laute in der Aussprache streng geschieden, denn in den mittelhochdeutschen Gedichten der guten Zeit reimen sie nicht mit einander. Dagegen tritt schon in mitteldeutschen, thüringischen alten Dichterwerken die Gleichartigkeit der Aussprache der beiden Laute hervor, wie die Reime beurkunden. Durch Einwirkung des mitteldeutschen Idioms sowie durch das geschichtlich sich entwickelnde Sinken des feinen Sprachgefühls wurden die beiden e-Laute überhaupt mehr und mehr vermischt und verwechselt, so daß sich in unseren Tagen über die Richtigkeit der Aussprache des einen und des anderen gar Nichts bestimmen läßt. Das organische lange e wie in Ehre, lehren, kehren wird sehr oft fälschlich wie ae behandelt, indem der Sänger einen helleren Ton zu erzeugen gedenkt.

Der dritte e-Laut findet sich in den Endungen und in den Vorsetzsilben. Ursprünglich war dieses e, welches die Grammatik das tonlose nennt, ein volltönender Vocal, der im Laufe der Zeiten abgeschwächt wurde. Die Schönheit der alten Sprache beruht vornehmlich auf den klangvollen Endungen; das Gothische bietet brothar, arbi, namô, sibun, dagegen findet sich in Bruder, Erbe, Name, sieben überall das abgeblaßte Endungs-e. In der Etymologie ist dieses e, auch wenn es aus i oder a entstanden ist, durchaus von den beiden anderen e-Lauten verschieden, die Aussprache wird also auch eine andere sein. Dasselbe gilt von den Vorsetzsilben be, ge, er, ver. In ent, entstanden aus anti, ist e nicht tonlos, sondern = ä. Wie wir Alle wissen, ist in der Rede das Endungs-e in der That tonlos, es klingt dunkel, tief, unbestimmt; die Stimme senkt sich, die Lippen treten näher zusammen und halten den hellen Klang des Lautes auf. Im Verse hat manchmal die Endung den Ton, sie steht in der Hebung; alsdann ist das Verhältniß ein anderes, das sonst tonlose e wird hell und vernehmlich gesprochen. Die Musik, welche sich nicht um die Quantität der Vocale kümmert, hat das alte Versgesetz bewahrt, daß die Endung nach langer Stammsilbe den Tiefton hat. Namentlich zeigt der Choralgesang in den Versausgängen, in welchen die Fermate steht, durchaus einen männlichen Reim, wenn auch im Verse ein weiblicher stehen sollte. Zwischen den beiden letzten Hebungen fehlt nur die Senkung. So war das Verhältniß früher in der Dichtung durchaus; was wir weibliche Reime nennen, konnte erst dann entstehen, nachdem die Endungen abgeschwächt waren. Hier also hat der Rhythmus im Gesange ein anderes Princip als im gesprochenen Verse, und die Textaussprache hat sich hier deßhalb nicht nach der Sprache des Lebens zu richten. — Dr. Schwarz spricht S. 185 über die Aussprache des tonlosen e; mit Recht erklärt er die affectirte Singweise für falsch, statt e ein a ertönen zu lassen. Ob aber in allen Fällen es dem Sänger möglich ist, ein reines e mit schwächerem Tone, als der Stammvocal erhielt, auszusprechen, scheint mir fraglich. Wenn die Sänger zu tadeln sind, daß sie statt der zu betonenden Stammsilbe die Endung hervorheben, so sind es noch mehr die Componisten, die den Accent auf die Endung fallen lassen, z. B.: „durch die Wäldèr, durch die Auèn." Unsere größten älteren Componisten ließen sich Declamationsfehler zu Schulden kommen und in dieser Beziehung kann ich nicht umhin, der neudeutschen Schule meine volle Anerkennung auszusprechen, daß sie dahin strebt, Wort und Ton, Versaccent und Tactaccent eins sein zu lassen. —

Unter den Diphthongen verdient eu und äu Berücksichtigung. Ueber die Aussprache von au und ai kann kein Zweifel sein, und es steht fest, daß ei nicht anders als ai behandelt wird. Ebenso sind eu und äu in der Aussprache vollkommen gleich. Wir schreiben äu, ähnlich wie es bei ä der Fall ist, um an die Abstammung von au zu erinnern; ist ein Wort nicht mehr im Sprachbewußtsein lebendig, so schreiben wir eu, z. B. in Heu, Greuel, und doch stammen diese Worte von hauen und grauen. Es fragt sich, welche Aussprache diesem Diphthongen eu oder äu zukommt. In ihm haben wir ein historisches Element der Rechtschreibung; wenn wir ihn zergliedern, wird die schriftgemäße Aussprache eine andere sein als die wirkliche. Keinem Zweifel ist es unterworfen, daß das zweite Element ein ü ist; der Umlaut von au müßte also aü nicht äu geschrieben werden, wenn wir phonetisch schreiben wollten. Die beiden anderen Diphthongen au und ai haben als erstes Element ein a, in beiden wird u und i nachgeschlagen, es fragt sich, ob auch eu und äu an erster Stelle ein a besitzen. Dr. Schwarz spricht S. 174 die Ansicht aus, bei diesem Laute würde der Sänger allzusehr von der Sprache des Lebens abweichen, wollte er wie bei den anderen Diphthongen ein helles a erklingen lassen; er räth daher, mit einem dunkeln a zu beginnen. In dieser Ansicht giebt sich Dr. Schwarz sogleich als Norddeutscher kund, denn nur in Norddeutschland wird so, wie er es vorschreibt, gesprochen: das erste Element von eu und äu wird fast wie ein o behandelt: neu = noü, oft auch = noi. Sonst aber ist in der Sprache der Gebildeten eu (äu) = aü. Hier ist ein Fall, in welchem sich eine Bestimmung über richtig und falsch äußerst schwierig treffen läßt. Für aü kann Manches beigebracht werden. Erstlich steht äu als Umlaut von au dem ursprünglichen Laute nahe; wenn in au ein reines a gewählt wird, warum soll dies bei äu nicht der Fall sein? Außer dem Umlaute giebt es noch ein organisches eu, welches aus dem mittelhochdeutschen iu entstanden ist. Die Aussprache von iu war in der ältesten Zeit schriftgemäß = iu, später muß die Aussprache = iü gewesen sein. Neben iu begegnet schon frühe, besonders in österreichischen Quellen, eu, dessen Aussprache = eü gewesen sein muß. Dieser letzte Laut, der sehr scharf und spitzig klingt, findet sich nur noch in Mundarten; um ihn zu mildern, lag statt e im ersten Theile a nahe: aü, und dieses eher als o, welches nur eine Verdunkelung von a ist. Es ist möglich, daß äu, eu in hundert Jahren in Deutschland allgemein so gesprochen wird wie heute in Norddeutschland; für jetzt, meine ich, mag man an aü festhalten, um so mehr, als hierdurch eine Einheit mit den anderen Diphthongen au und ai (ei) erzielt und auch dem Laute ein edlerer Klang verliehen wird. —

Mit Recht hat bei Besprechung der Consonanten (S. 177) der Verfasser des Systems der Gesangkunst auf die öfters beliebte, aber durchaus verwerfliche Gewohnheit der Sänger aufmerksam gemacht, ng nicht als Einen Consonanten zu behandeln, sondern das n und das g getrennt auszusprechen. ng ist „heute" ein einfacher Laut, nämlich der Nasallaut, den die Franzosen mit dem einfachen n bezeichnen. Früher aber war ng allerdings eine Consonantenverbindung ganz so wie nk. Die Aussprache von ng muß der von nk ähnlich gewesen sein, nur daß statt des harten k ein weiches g gesprochen wurde. Das n in ng hatte wahrscheinlich nasalen Ton, wie wir noch heute nk behandeln; wir sprechen z. B. winken nicht = win-ken, sondern = wing-ken, hingen wird also = hing-gen gelautet haben. Der Beweis, daß ng nicht allein in der Schrift ein Doppellaut war, ist einmal der, daß ng in

den alten deutschen Gedichten Position d. h. die Silbe lang macht, wenn auch der vorhergehende Vocal kurz ist. Ferner tritt die Natur des Doppellautes im Auslaute hervor; denn hier verwandelt sich ng zu nk; lang zum Beispiel wurde lank gesprochen, es reimt mit dank, in der Flexion aber kommt nie ng oder nk zusammen in den Reim; langes gereimt mit dankes wäre unerhört. Dieses Verhältniß ist ein anderes geworden; ng in der Schrift nicht einfach wurde zum einfachen Laute, den wir forttönen lassen können. In gleicher Weise wurde unser sch, dessen Einfachheit auch die Aussprache beweist, erst mit der Zeit zu dem jetzigen Laute; es entstand aus sk. — Diese sprachliche Erörterung wäre nicht von Nöthen gewesen, wenn nicht noch heute in einzelnen Mundarten ng im Auslaute zu nk würde (lang zu lank), und manche Sänger diese mundartliche Aussprache nicht affectirten. Wichtiger ist noch, daß sich in den Texten die Mundart der Dichter in diesem Falle bisweilen geltend macht, und es daher fraglich ist, ob man der regelrechten Aussprache folgen oder den Reim herstellen solle. Diese Frage mögen die Gesanglehrer entscheiden.

Gegen die in der älteren Gesangskunst übliche und noch heute bisweilen befolgte Regel, inlautendes h = j auszusprechen (näher = näjer), tritt Dr. Schwarz mit Recht in die Schranken. Es mögen freilich Viele nicht wissen, daß dieses j in manchen Fällen sprachlichen, etymologischen Grund hat. Die deutsche Sprache hat ursprünglich drei Hauchlaute, nämlich h, j und w. Den ersteren haben wir noch in der heutigen Sprache, j dagegen, welches sich z. B. im mittelhochdeutschen blüejen, draejen, müejen findet, ist vollständig aufgegeben; in der Regel ist es zu h geworden: blühen, drehen, mühen. Auch w ist in der heutigen Sprache verschwunden; entweder hat es völlig seine Stelle eingebüßt wie in Treue, neu, bauen, früher triuwe, niuwe, bûwen, oder es hat sich zu b verdichtet. In der Aussprache freilich wird an w trotz der Schrift noch vielfach festgehalten: Farbe, gerben, früher varwe, gerwen. Da die gebildete Sprache wie auch die Schrift die Spirans j im Inlaute nicht mehr kennt, so darf sie auch nicht im Gesange zur Anwendung kommen, zumal sie wie eben in näjer für näher jeglichen Grundes entbehrt. —

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. S. v. Lövenskiold, Op. 27. Vierhändige Sonatine. Hannover, Adolph Nagel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Der Componist dieser „Sonatine“ war bereits während der kritischen Wirksamkeit Robert Schumann's mit einigen Tonwerken, zum Theil größeren Kunstformen zugehörend, an die Oeffentlichkeit getreten. Die „Neue Zeitschrift“ fand sich damals in der Lage, zuzugeben, daß H. S. v. Lövenskiold nach seinen tonkünstlerischen Productionen im Stande sein werde, „auch tiefere Kunstwerke anzulegen und auszuführen.“ Seit einer längeren Reihe von Jahren scheint die Muse dieses Componisten geschwiegen zu haben; wenigstens sind uns neue Werke von demselben nicht zu Gesicht gekommen, und nur einmal hatten wir Gelegenheit, eine Sammlung von Liedern (wenn wir nicht irren von seiner Composition) kennen zu lernen, die nach musikalisch ästhetischer Seite sehr wohl befriedigen konnten, und auch in Hinsicht der Texteswahl künstlerischen Ernst und ehrenwerthe G[illegible]

Reihe zu nennenden Künstlereigenschaften müssen wir dem Componisten auch nach der uns vorliegenden Tondichtung zugestehen. Inwieweit das von Schumann gestellte Prognostikon sich erfüllt habe, läßt sich kaum mit einiger Bestimmtheit erkennen, da seine früheren Werke nicht zur vergleichenden Ansicht vorliegen.

Die „vierhändige Sonatine“ ist ein in engen Grenzen ausgeführtes Tongemälde in drei Sätzen, die nach formeller und harmonischer Seite keine bemerkbaren Eigenthümlichkeiten zeigen. Das Lob der Originalität kommt also dem Werke nach den angedeuteten Gesichtspuncten nicht zu; der Componist lehnt sich in seinem Kunstschaffen an das Hergebrachte, Bekannte. Die dichterische Intention ist ausgesprochen in warm empfundenen, tief poetischen Versen (von C. v. Jürs), die als leitende Mottos den einzelnen Sätzen der Sonatine an die Stirn geschrieben sind. Der poetischen Grundstimmung dieser Leitverse nach wollte der Componist ein einseitig-heiteres, vom Rosenduft der Anmuth überhauchtes Naturgemälde entwerfen, — ein poetischer Vorwurf, der, wie verführerisch schön er erscheinen möge, doch für die tonliche Ausführung nicht geeignet erscheint, ausgiebigen Stoff zu drei gedanklich verbundenen Sätzen einer Sonate darzubieten. Der Componist hat sich denn auch, die Einseitigkeit der Aufgabe fühlend, mehr schildernden Tonmalereien hingegeben, worauf auch der poetische Vorwurf zumeist hinweist. Es sind verschiedene Naturbilder, die er betrachtet: der erwachende Frühling, ein Sommertag, ein ländliches Bauernfest; er zeichnet sie alle unter Hintansetzung dunklerer Tinten mit hellen Farben und taucht seine Feder in Anmuth und lachende Heiterkeit. Die der Composition untergelegte poetische Idee verlangt freilich in ihrer Ausführung viel Licht und Sonnenschein; nur war zu bedenken, daß bei dieser durchweg lichten Färbung des Ganzen die Schatten nicht zur Geltung kommen konnten, wodurch dem Tongemälde als einheitlichem Ganzen ein unvermeidlich monotones Gepräge aufgedrückt, einer scharfen Charakteristik und und nachhaltigeren Gesammtwirkung Eintrag gethan und die Theilnahme für das Kunstwerk geschwächt wird. Bemerkenswerth ist es, daß sämmtliche Sätze der Sonatine im pp. hinschwinden, ein Umstand, der den Vorwurf der Monotonie gerechtfertigt erscheinen lassen wird im Verein mit einem zweiten Umstande, d. i. der Mangel scharfer, gegensätzlicher Themen, wie denn überhaupt der musikalische Ausdruck an sich: die musikalisch-thematische Physiognomie der Composition, eine innerlich begründete Harmonie und Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze unter einander nicht erkennen läßt. Nur eine Einheit der Stimmung verbindet die drei Sonatinensätze zu einem Ganzen, nicht ein geschlossener Gedankeninhalt. Abgesehen davon hat der Tonsetzer immerhin in jedem einzelnen Satze seines Werkes recht ansprechende Musik gegeben und das ernste Bestreben, charakteristisch zu sein, leuchtet aus dem Ganzen klar hervor. Die dem Tongemälde zugestandene Einheit der Stimmung, die behagliche Weise der Naturanschauung findet ihren Ausdruck in der gesunden Frische und dem heiteren Colorit, mit dem diese Composition überhaucht ist; in der weichen, oft tändelnden Anmuth, die uns besonders aus den beiden ersten Sätzen einnehmend entgegentritt und in dem drastisch-komischen Gepräge des Schlußsatzes (Allegro molto vivace quasi Presto), der in Hinsicht charakteristischer Detailzeichnung zu den gelungensten gehört, der jedoch eine lebendige, gefühlte, poetisch erwärmte Ausführung beansprucht, eine Forderung, die wir den Spielenden auch bei den ersten Sätzen nicht [illegible]

Einer Eigenthümlichkeit der Satzweise müssen wir noch gedenken, die uns originell erscheint. Der Componist läßt nämlich (siehe Primo-Part des ersten Satzes, 2. Theil) vier Systeme lang mit gekreuzten Händen spielen, eine Sonderbarkeit, die wir der Unbequemlichkeit wegen, die sie dem Spieler auferlegt, nicht zur Nachahmung anempfehlen möchten.

Wenn auch v. Lövenskiold's vierhändige Sonatine nicht zu den Kunstwerken hervorragender Natur gezählt werden kann, so verdient dieselbe trotz der gemachten Ausstellungen, die mehr die musikalisch poetische Vorlage an sich, als die künstlerische Ausführung derselben betreffen, denjenigen Grad von Beachtung, der allen Werken gebührt, die, aus poetischer Intention hervorgegangen und getragen von künstlerischer Gesinnung, sich über die große Masse der musikalischen Eintags- und Gelegenheitsproductionen erheben. G. R.

Echo aus Paris Nr. 2.

Eine neueste Neuigkeit, die bis jetzt noch kein Blatt gebracht hat — soviel ich wenigstens weiß — veranlaßt mich, Ihnen heute schon wieder zu schreiben. In meinem letzten „Echo" zeigte ich Ihnen an, daß Marschner der großen Oper eine fünfactige Partitur übergeben habe, deren Libretto von HH. Nuitter und Duvivier ins Französische übertragen und nach den lästigen Erfordernissen für die erste lyrische Bühne in Paris zugestutzt werden würde. Diese meine Angabe, die, wie man mich versichert, von einem traurigen Reclame- und Kohlblatte als „aus der Luft gegriffen" hingestellt wird, war vollkommen richtig und es ist mir vergönnt, Ihnen heute einige nähere Details darüber zu geben. Das Sujet der Marschner'schen Oper ist der nordischen Sagenwelt entlehnt: Sangeskönig Hiarne — so heißt der Held — hat von einem jener freundlichen Gnomen, Berggeister oder Zwerge, die sich früher, in der guten alten Zeit, die Mühe gaben, die Menschheit mit allen möglichen, wirksamen und sonderlichen Geschenken zu erfreuen — eine Zauberklinge erhalten, die unter Hexenbrauche und Hexensprüchen im Heclaberge geschmiedet ist. Dieses Schwert schließt die geheime Kraft in sich, demjenigen, der es trägt, um das Recht zu vertheidigen, unermüdliche Stärke und sichern Sieg zu verleihen; begeht man aber die Unvorsichtigkeit, sich seiner zur Beschützung der kleinlichen Gemeinheiten zu bedienen, so schlägt es den Elenden, der den edlen Stahl entwürdigen will, selbst nieder. Ich habe, beim fleißigen Durchblättern, in dem Libretto einige Namen wie Tyrfing, Stolkadur wimmeln sehen, die ich hier getreulich umschreibe — graeca sunt, non leguntur. Außer Hiarne werden auch Friedebrand, Uller, Frl. Asloga 2c. mit Gnomen und Dämonenchören die Ehre haben, den Franzosen mit den Reizen der nordischen Legende und Euphonie vertraut zu machen. Die Geschichte spielt im achten Jahrhundert.

Was nun den weisen („nase-"?) Herrn anbetrifft, der, wie es scheint, so freundlich war, mir in seinem obscuren Blatte ein Dementi zu geben, so ersuche ich ihn höflichst, geschicktere, passendere Gelegenheiten abzuwarten, um seinem von mir gekränkten Meyerbeerianismus ähnliche Genugthuungen zu verschaffen; übrigens beweist das nichts Anderes, als daß er meine Artikel liest, ich aber den Herrn Redacteur sammt seinem Blatte bis heute nicht einmal dem Namen nach kannte: zwei Vorzüge, zwei Unglücke, je nach Belieben.

Wie tausendfach hatte ich Recht, Ihnen die Nachricht über das Auftauchen der schon verloren geglaubten „Afrikanerin", unter correspondentischem Vorbehalt zu geben! Die Gerüchte, die sich darüber verbreitet hatten, waren Nichts als Probirkugeln, deren doppelte Eigenschaft, Lärm zu machen und die öffentliche Meinung zu erforschen, dem Componisten des Ploërmelwalzers ein abermaliges Zeugniß seiner unbezweifelten Geschicklichkeit ausstellt.

Die italienische Oper macht herrliche Einnahmen. Nach der „Somnambula" hat man uns den „Trovatore" — das alljährliche Saisonübel —, den „Barbier" und die „Cenerentola" aufgetischt. Heute Abend versuchte sich Pancani, der sich schon im „Trovatore" mit seiner Verdilunge die Sympathie des Pariser Publicums erworben hat, im „Ernani." Frl. Edenska, die am 21. in der Rolle der abscheulichen Zigeunerin zum ersten Male öffentlich auftrat, war bei ihrem Debut so vom Rampenfieber ergriffen, daß man vorläufig noch nicht sagen kann, ob sie Recht gehabt oder nicht, sich den Verbindlichkeiten, die der Künstlerstand auferlegt, zu unterziehen. Ob Stimme da ist oder nicht, weiß ich noch nicht, von Gesang war am Sonntag keine Rede. — Wenn Frl. Edenska scenarische Kenntnisse besitzt, so muß man ihrer Bescheidenheit, dieselben sorgfältig vor ihren Richtern verborgen zu haben, wenigstens die gebührende Anerkennung zollen. Vorläufig hat sie, um sich frei und ungehindert zu bewegen, nur zwei Hände und zwei Füße zu viel — sonst Nichts.

Die Pariser Kritik fährt fort, Richard Wagner mit ihrem Grimme zu verfolgen. Einer dieser Wagnerophagen, der in einem ach! zu ernsten politischen Blatte die musikalische Rundschau schreibt und auf den Namen Alexis Azevedo hört, hat bei der rühmlichen Hervorhebung des Finale im zweiten Acte der „Sonnambula" folgende glückliche Beweisführung gefunden, wie unterlegen der „Wagner'sche Barbarismus" dem „italienischen Melodienreichthum" sein muß, „denn bei Bellini", ruft Hr. Azevedo entzückt aus, „kann man das Orchester oft mit einem Piano, ja sogar mit einer Guitarre ersetzen (sic!), ohne dadurch die Wirkung, den die vocale Partie auf das Auditorium hervorbringt, zu beeinträchtigen, man versuche ein Gleiches bei jenen frechen Eindringlingen, — um Augsburger Wolzogen'sches Deutsch zu sprechen —, bei jenen Zukünftlern, was würde da übrig bleiben?"

Hr. Azevedo hat Recht. Nur arg verstockte Sünder können so verständigen Worten kalt und empfindungslos lauschen. Was würde aus Goethe's Gedanken werden, wenn sie durch Goethe's Sprache nicht belebt würden? Hrn. Azevedo's Styl kann man mit einer Guitarre ersetzen.

X. Roland.

Aus Sondershausen.

Wie früher, übersende ich Ihnen auch in diesem Jahre eine möglichst gedrängte Zusammenstellung unserer Concert-Programme nebst kurzen Bemerkungen über unser musikalisches Treiben.

Eine ziemlich bedeutende Regsamkeit entwickelte sich schon in der Wintersaison, denn es wurden außer den 13 gewöhnlichen sogenannten Gesellschaftsconcerten (zum Besten des Capellwittwen-Fonds) vom 1. Januar bis 1. April noch 23 Opern größtentheils in sehr gelungener Ausführung geboten, nämlich: „Figaros Hochzeit", „Entführung", „Zauberflöte", „Don Juan", Stumme von Portici", „Schwarzer Domino", „Maurer und Schlosser", „Robert der Teufel", „Hugenotten", „Wallfahrt nach Ploërmel" (zweimal), „Tell", „Barbier",

„Tannhäuser" (zweimal), „Fidelio" (zweimal), „Stradella", „Jüdin" (zweimal), „Freischütz", „Postillon", „Czaar".

Lohconcerte hatten wir in diesem Sommer leider blos 12; ein großer Theil der Capelle mußte nämlich zufolge fürstlichen Befehls zugleich mit dem Opernpersonal auf sechs Wochen nach Arnstadt übersiedeln, und wir waren natürlich während dieser Zeit blos auf leichtere Unterhaltungsmusik angewiesen, die uns in recht anerkennenswerther Weise von dem zurückgebliebenen hiesigen Militärhautboistencorps gereicht wurde.

Nach Rückkehr der Capelle, die auch in Arnstadt sich Lorbeern genug gesammelt, nahmen den 5. August die Concerte wieder ihren Anfang, von denen das erste folgendes Programm enthielt: Ouverture zur „Leonore" (Nr. 3) von Beethoven, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, Symphonie „Weihe der Töne" von Spohr, Ouverture zum Mährchen „Schneewittchen" von A. Dregert, Phantasie für Violine von Jacoby (vorgetragen von Hrn. Hartung), Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann, „Les Préludes", symphonische Dichtung von Franz Liszt. — Die Ouverture zu „Schneewittchen" von Dregert (wir hörten von demselben in dem darauf folgenden Concert auch den ersten Satz einer Symphonie in C dur) ist das Werk eines höchst talentvollen, begabten jungen Componisten aus Berlin, und zeichnet sich durch Originalität der Gedanken, geschickte formelle Gestaltung und ziemliche Gewandtheit in der Instrumentation vortheilhaft aus. Wie wir hören, wird derselbe auf längere Zeit zu uns wiederkehren, um seine Studien fortzusetzen, und sich namentlich unter Leitung unsres Capell-M. Stein zum praktischen Dirigenten auszubilden. — In den übrigen Concerten kamen außerdem zu Gehör an Symphonien: Beethoven: 3, 4, 5, 7, 8; Schumann: B dur und Es dur; Rubinstein: „Ocean"; Haydn: G dur; Mendelssohn: A moll; Liszt: „Mazeppa"; Berlioz: „Harold in Italien"; Mozart: C dur. — Ouverturen: Beethoven: Op. 124, Coriolan, Egmont; Bennett: „Waldnymphe"; Berlioz: Lear, Benvenuto Cellini; Cherubini: Abenceragen, Anakreon, Wasserträger; E. H. z. S.: Diana von Solange; Feska: Cantemire; Gade: „Im Hochland", „Ossian"; Gluck: Iphigenie in Aulis (mit Schluß von R. Wagner); Liszt: Göthemarsch; Litolff: Robespierre, Girondisten; Marschner: Vampyr, Adolph von Nassau; Méhul: Jagdouverture; Mendelssohn: Sommernachtstraum, Meeresstille, Hebriden, Melusine, Ruy Blas; Mozart: Zauberflöte; Ries: Festouverture, Don Carlos; Rietz: Concertouverture; Rossini: Tell; Schumann: Genoveva, Manfred, Julius Cäsar, Braut von Messina; Spohr: Faust; Bierling: Im Frühling, Maria Stuart; Weber: Euryanthe, Freischütz, Oberon, Jubelouverture; Wagner: Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Vorspiel zu „Lohengrin" und zu „Tristan und Isolde." — Außerdem Liszt „An die Künstler"; Stabat mater von Rossini; „Die Glocke" von Lindpaintner. — Als Concertisten traten auf: Uhlrich, Herrmann, Hartung, Himmelstoß jun. (Violine); Himmelstoß sen., Bartel III. (Violoncell); Simon (Contrabaß); Heindl (Flöte); Hoffmann (Oboe); Pohle (Horn).

Bemerkenswerth ist das Programm des elften Concerts vom 23. September: Ouverture zur „Leonore" (Nr. 3) von Beethoven; Concert für Oboe und Orchester von Ed. Stein; „Harold", Symphonie von Berlioz; Ouverture zu „Genoveva" von Schumann; Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner; „Mazeppa" von Liszt. Durch die persönliche Anwesenheit Liszt's, welcher zwei Tage bei uns weilte, wurde dieser Tag für uns doppelt festlich. Ueber die Leistungen des Orchesters, welches durch die Anwesenheit des gefeierten Künstlers natürlich inspirirt war, sprach sich Liszt wiederholt auf das Vortheilhafteste aus. Ueberhaupt werden die Compositionen Liszt's bei uns mit seltenem Verständniß und Präcision executirt, was seinen Grund sowol in der unermüdlichen Ausdauer beim Einstudiren und in der Begeisterung hat, mit welcher Dirigent und Orchester ans Werk gehen, als auch in der öfteren Wiederholung dieser Compositionen, die bereits bei uns eben so stehende Repertoirstücke geworden sind, wie Symphonien von Beethoven &c. — Wer Liszt noch nicht zu eigen war, wurde es gewiß ganz, als er am zweiten Tage in einem beim Capell-M. Stein versammelten engeren Kreise von Musikern sich in der liebenswürdigsten Weise plötzlich an das Clavier setzte, und über ein Thema von Bach zu improvisiren begann; die Herzen aller Anwesenden wurden für den Meister auf immer gewonnen.

X.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das vierte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 25. October bildete insofern eine Fortsetzung des vorigen Programms, als sich mehrere Vertreter der neueren Zeit von Mendelssohn bis Schumann an die vor acht Tagen vorgeführten Meister des vorigen Jahrhunderts anschlossen; wir finden wie gesagt diese mit Einsicht geordnete Zusammenstellung im Hinblick auf die frühere Willkühr und öftere Zerfahrenheit höchst anerkennenswerth, und wünschen, daß auch in der Folge sich das ästhetische Bewußtsein in gleicher Weise geltend erhalte, wie das den Mitteln dieses Kunstinstituts besser als das frühere Verfahren entsprechen würde. Gehen wir von diesem allgemein gehaltenen Lobe zu einer Betrachtung der einzelnen diesmal vorgeführten Tonwerke über, so können wir freilich einen nicht völlig befriedigenden Eindruck im Ganzen, eine gewisse Mißstimmung über mehrere dieser Werke nicht verhehlen. Mendelssohn's frische, schlichte A dur-Symphonie machte den Anfang; ihre Wirkung entspricht stets den bescheidenen Gedanken. Nicht ganz dasselbe können wir von Ferd. Hiller's „O wein[illegible] Byron's, für Sopransolo, Chor und Orchester componirt, sagen. Die bescheidenen Gedanken sind in dieser Pièce besser gesagt leere Phrasen. Ungeschick in der Zusammenfügung der Einzelglieder, Monotonie in der Instrumentirung, Geschmacklosigkeit in den Text- und Motiv-Wiederholungen rangiren dieses Gesangswerk trotz einem hie und da anklingenden Stimmungsleben in die Reihe mechanisch erzeugter, ohne jede tiefere eigenartige Gabe der Gestaltung hingeworfener Tonstücke, wie sie uns der Musikalienmarkt zu Dutzenden bringt und wie sie nur ein bekannter Name zu einiger Geltung gelangen läßt. Die anerkennenswerthe Ausführung des Solos von Seiten der Frl. Scharnke und die exacte Durchführung der Chöre konnten nicht verhindern, daß dem Werke ein nur sehr geringer Beifall ward. Es folgte als Schluß des ersten Theils Gade's anmuthige aber wenig künstlerisch motivirte, in mehrfacher Hinsicht geschmackverwirrende Frühlingsphantasie, die Soli gesungen von Frl. Scharnke, Frl. Clara Hinkel, den HH. Gloggner und Scharfe, das Pianoforte gespielt von Frl. Louise Hauffe. Wiederholt wußten wir uns auch diesmal wie nach früheren Aufführungen nicht zu sagen, welches der Grund zur Mitwirkung des [illegible] die ideelle Grundlage der

ganzen Tonschöpfung sei; der geringe Beifall schien anzudeuten, daß die leibliche Ausführung auch in Anderen diese unbeantwortet gebliebenen Fragen nicht zum Schweigen gebracht hatte. In der Ausführung des Soloquartetts trat eine gewisse Ungleichartigkeit der einzelnen Stimmen, ein zu geringes Ineinanderleben störend hervor, ein Umstand, der bei erstmaligem Ensemblewirken natürlich ist und keineswegs den Sängern als Tadel gelten darf. Hr. Gloggner speciell war an diesem Abend besser disponirt als bei seinem ersten Auftreten und füllte seinen bescheideneren Posten durchaus genügend aus. — Wenn diese Werke der ersten Abtheilung eine allgemeine Abspannung erzielen mußten, so konnte die im zweiten Theil erfolgende Manfred-Musik von Schumann diesmal leider kaum den ungetheilten, herrlichen Eindruck machen, den diese Schöpfung, eine der hervorragendsten der Neuzeit und wol die geistig tiefste von Schumann, bei uns in Leipzig bei ihrer ersten Aufführung im vergangenen Jahre erregte. Nicht, daß in unserem Publicum das Urtheil über den Werth dieser Musik sich geändert habe: wir hörten vielmehr allerseits nur den einen Ausruf des Staunens, der ungetheilten Begeisterung und eines gesättigten Bewußtseins von der Bedeutsamkeit des Gegenstandes — was anderen Städten zur besonderen Nacheiferung dienen mag! — Bei der ersten Vorführung sprachen wir den Wunsch aus, statt des damals gesprochenen ganzen Dramas ein verbindendes Gedicht zu hören, damit die einzelnen Musikpartien mehr zusammengedrängt erschienen. Freilich müssen wir gestehen, daß dieses nunmehr in Anwendung gekommene Gedicht von Fr. Roeber seinem eigentlichen Zwecke nur unvollkommen nachkommt, da es viel zu breit, Nebensächliches viel zu stark betonend und ganz ohne den gewaltigen Geist des Originals ist, und unter solchen Umständen dann freilich das ursprüngliche Werk Byron's immer noch vorzuziehen gewesen wäre. Vielleicht bietet sich uns demnächst die Gelegenheit zu eingehender Besprechung der ganzen Tonschöpfung und damit zu erschöpfender Beantwortung vorliegender Textfrage; heute nur noch Einiges über die Aufführung. Hr. Hanisch vom hiesigen Stadttheater sprach das Gedicht. Sein männlich sicherer und doch aller Nuancen der Empfindung fähiger Vortrag hat uns recht sehr gefallen; die Aussprache leidet an einer zu scharfen und breiten Behandlung der Zischlaute, für den Concertsaal könnte die ganze Haltung gemäßigter, milder sein. Die Gesangs-Solisten, Frl. Scharnke, Hinkel und die HH. Gloggner, Gebhardt und Scharfe ließen in Bezug auf Technik nichts Wesentliches zu wünschen, wenngleich der gewaltige Geist ihrer Aufgabe nur annähernd zur Erscheinung kam. Das Orchester löste die Aufgabe in vollendeter Weise. P. L.

Weimar, am 22. October 1860. Franz Liszt's Geburtstag wurde, wie regelmäßig alle Jahre im engeren Kreise der Freunde und Verehrer, auch heute auf der Altenburg festlich begangen. Die Feier wurde eröffnet durch eine vom Musik-Dir. Ed. Lassen als Trio arrangirte Liszt'sche Composition (Vallée d'Obermann aus: Années de Pèlerinage), welche die HH. Singer, Coßmann und Lassen ganz vortrefflich ausführten. Es erschien hierauf eine Deputation Weimarischer Jungfrauen, welche dem Meister einen sehr werthvollen künstlich gearbeiteten Lorbeerkranz auf seidenem Kissen überreichte. Auf den einzelnen Blättern dieser schönen Gabe waren die Titel von Liszt's hervorragendsten Werken in Goldschrift gestickt. Bei Ueberreichung des Geschenkes trug Frl. Röckel (vom hies. Hoftheater) ein von Richard Pohl verfaßtes Festgedicht vor. Hierauf sang der Theaterchor, unter Leitung des Componisten Carl Götze, Liszt's Schillerlied (Vergl. die „Illustrirte Zeitung" Nr. 854, Jahrg. 1859) mit neuem Text von Pohl. Daran knüpfte sich ein Männerquartett nach ungarischen Motiven eingerichtet von C. Götze, Text vom hiesigen Theatersänger Lutz. Auf Liszt's Wunsch setzte sich Carl Tausig an den Flügel und executirte in vollendeter Weise seine neueste Claviercomposition. Des Nachmittags erfolgten noch verschiedene mündliche und schriftliche Gratulationen. — Während nun der Gefeierte seine werthen Gäste auf Abend 7 Uhr zu sich einlud, versammelte sich in der Stadt, vor dem Rathhause, ein stattlicher Fackelzug. Derselbe war schon längere Zeit vorbereitet worden und es hatte sich behufs dieser Feier ein besonderes Comité, an dessen Spitze der durch seine Dramen bekannt gewordene Dichter Dr. Alexander Rost stand, gebildet. Die dazu eingeladenen Gesellschaften, als: Thalia, Germania, Harmonie, Bürgerverein, Liedertafel, Turnverein ꝛc. hatten mit großer Freude ihre Bereitwilligkeit zu erkennen gegeben. Außerdem wurde der imposante Zug noch verstärkt durch die oberen Classen des hiesigen Gymnasiums (zum Theil im Festcostüm), durch Mitglieder der Hofcapelle und des Hoftheaterchors, durch die Gesangvereine aus Tieffurth, Schöndorf und Engefeld, sowie einzelne Verehrer des Tondichters aus Buttelstedt, Seligenthal, Schmalkalden ꝛc. Der Zug selbst bewegte sich, unter Theilnahme einer großen Zahl von Weimars Bevölkerung, durch die Hauptstraßen der Stadt. Er wurde durch eine Anzahl Chargirter und Fahnenträger, Rost an der Spitze, sowie durch weiß gekleidete und mit Kränzen und Schärpen geschmückte weimarische Jungfrauen eröffnet, denen mehrere stark besetzte Musikcorps folgten. Ehe der brillante Zug die Altenburg erreichte, erfreute Franz Liszt die Festgäste durch eine freie Phantasie auf einem sehr vorzüglichen Concertflügel von Bechstein aus Berlin, welcher Letztere das schöne Instrument als Festgeschenk gesendet hatte. Nachdem der Zug die festlich erleuchtete und sinnig geschmückte Altenburg erreicht hatte, begaben sich die Deputationen der verschiedenen Gesellschaften, Dr. Rost an der Spitze, in die Wohnung des verehrten Mannes. Dr. Rost hielt eine Ansprache in Versen und die anwesenden Jungfrauen überreichten dem überraschten Künstler einen zweiten Lorbeerkranz, während Andere Blumen streuten. Während dieses Actes executirte die Militaircapelle unter Leitung des Musik-Dir. Ludwig Liszt's Festvorspiel. Nach dieser Leistung hielt Dr. Rost eine kurze Ansprache an die sehr zahlreiche Menge der Festtheilnehmer, worauf ein dreimaliges donnerndes Hoch auf den verehrten Meister ertönte. Währenddem ward die Altenburg durch Roth-, Weiß- und Grünfeuer erleuchtet. Nachdem noch Liszt's Goethemarsch und ein Quartett von Götze sehr gelungen ausgeführt worden, trat Liszt tief bewegt unter die Versammelten und stattete in gewählten herzlichen Worten seinen Dank ab, worauf unter Betheiligung aller Sänger die Ausführung von Liszt's Weimars Volkslied („Von der Wartburg Zinnen nieder" ꝛc.) unter Begleitung des Stadtmusikcorps erfolgte. — Nachdem der Zug sich wieder entfernt hatte, begab sich Dr. Liszt mit den geladenen Freunden in die Räume des neuen Erholungslocales, woselbst die Mitglieder des Neuweimar-Vereines (größtentheils aus Künstlern und Gelehrten bestehend) ein splendides Festmahl veranstaltet hatten. Die Reihe der Toaste eröffnete der Gefeierte selbst durch einen Trinkspruch auf Weimars kunstsinnigen Großherzog, woran sich recht gelungene Toaste auf Liszt (Schulrath Dr. Laudhard), auf die deutsche Musik (Pfarrer Steinacker aus Buttelstedt), auf die Harmonie der Künste und Künstler, in Hinblick auf die anwesenden Künstler und Gelehrten (Generalintendant Fr. v. Dingelstedt), auf den kunstsinnigen und begeisterten Vertreter der Nachbarstadt Jena Dr. Gille (Dr. Liszt) u. s. w. knüpften. A. W. Gottschalg.

Weimar, 27. Oct. 1860. Den Reigen unserer öffentlichen Musikaufführungen eröffnete gestern Frau Capell-M. M. Wettig aus Weimar durch ein Benefiz-Concert. Die geschätzte Künstlerin erfreute uns durch folgende Gesangsvorträge: Arie aus der Oper „Wittekind" vom Capell-M. Karl Wettig, „Rolfs Fahne", Ballade von Bude, componirt von Martha v. Sabinin, „Mignon" von Goethe, componirt von Franz Liszt, „O säß ich auf der Haide" von Franz und „O Sonnenschein" von Schumann. Sie wurde nach dem Liszt'schen Liede gerufen. Frau Dr. Pohl führte eine Concertpièce von Parish-Alvars mit gewohnter Sicherheit und Grazie aus. Concert-M. Singer excellirte in Vieuxtemps' Lombardenphantasie und wurde durch Hervorruf ausgezeichnet. Kammervirtuos Coßmann trug Verdi's Miserere aus „Trovatore" in Begleitung der Harfe (Frau Dr. Pohl) mit dem ihm eigenen ergreifenden Tone geschmackvoll vor. Pianist Rob. Pflughaupt spielte Liszt's Rigoletto-Paraphrase mit gewohnter Präcision und Sauberkeit. Das Tempo dieses Werkes schien uns ein Wenig übereilt.

London. Der Operncomponist Wallace ist seit Frühjahr in Deutschland, wo er in der Nähe von Wiesbaden in größter Zurückgezogenheit lebt, um daselbst seine neue Oper: „Die Bernsteinhexe" zu vollenden. Nach kürzlich empfangener Nachricht kehrt Wallace mit seiner vollständigen Partitur hierher zurück, um selbst Einleitungen zur Inscenirung dieser neuen Oper zu treffen, welche ebenfalls für das hiesige Covent Garden-Operntheater bestimmt ist. Mit Wallace's „Loreley" hat dasselbe Theater auch diesmal die Saison eröffnet, und zwar mit noch größerem Erfolge, als im vorigen Jahre. Alle Plätze waren genommen, alle Räume gefüllt und das Werk fand eine überaus enthusiastische Aufnahme; fast alle Nummern erhielten rauschenden Applaus, mehrere mußten da Capo gesungen werden und nach Schluß jedes Actes wurden die Hauptdarsteller hervorgerufen. Die reizende Miß Payne, die beliebte Primadonna, mußte sogar mehrere Male bei offener Scene erscheinen. Die Pianistin Marie Wieck ist nach fast einjährigem Aufenthalte auf kurze Zeit nach Deutschland zurückgekehrt. Es verlautet mit ziemlicher Sicherheit, daß sie im Frühjahr mit ihrer Schwester Frau Dr. Schumann zu Concerten auf längere Zeit wieder hierher zurückkehren wird. Pierson hat auf dem Norwicher Musikfest mit zwei seiner neuesten Compositionen: „Beharrlich" und „Zu den Waffen" — zwei Kriegslieder für gemischten Chor — ein seltenes Furore gemacht, beide mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.

Blankenburg a. H. Ein öffentliches Concert eigener Art. Bisher war es für uns Blankenburger schon ein Ereigniß, wenn ein neues Clavierinstrument zu 2—300 Thlr. hier eintraf; wie mußte es überraschen, als die Nachricht sich verbreitete, ein Flügel zu 1000 Dollar, von Amerika aus unterwegs, würde sich bei uns häuslich niederlassen! Und wirklich, der Flügel kam an als Begleiter des von Amerika zurückkehrenden Violin-Virtuosen Karl Hohnstock, der während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Amerika Ehre und Gold erworben hat und nun in deutscher Gemüthlichkeit der wahren Kunst sein Leben zu widmen gedenkt. Plötzlich öffnen sich die sonst wohlverschlossenen Fenster der Hohnstock'schen Wohnung und gleich der Orgel Ugabh im Tempel Salomonis dringt der Ton des amerikanischen Flügels durch alle Gassen der Stadt. Wie bei einer Sonnenfinsterniß alle Spaziergänger stehen bleiben, um starren Blickes, das Haupt emporgerichtet, in die Sonne zu schauen, so bleibt Jeder, den die Laune oder ein Geschäft auf die Straße geführt hat, stehen, um vorgestreckten Hauptes, die Ohren gespitzt, den Tönen zu lauschen, die in orchesterartiger Massenhaftigkeit und voller Kraft auf ihn eindringen. So hat sich binnen einer Stunde ein Publicum versammelt, größer, bunter, andächtiger, als sonst ein Concertpublicum zu sein pflegt, den Spieler zugleich mit dem Instrumente bewundernd. Zum Glück für die bürgerliche Ordnung, da Meister und Hausfrauen vergebens auf die Zurückkunft der ausgesandten dienenden Boten harren, schließen sich endlich die Fenster des Concertsaales, den Schluß zugleich des improvisirten Concertes mit wenigen kräftigen Accorden verkündigend. So besitzt Blankenburg den ersten Flügel, der aus der berühmten Steinway'chen (Steinweg'schen) Fabrik in New York nach Deutschland gesandt ist. Der Flügel kostet 1000 Dollar und ist in der That neu und großartig. Der Bau desselben ist größer, als der aller europäischen Flügel, der Tonumfang beträgt volle 7 Octaven. Mit der größten Eleganz verbindet sich in dem Baue die solideste Festigkeit und Dauerhaftigkeit, was schon aus der Erhaltung der reinsten Stimmung nach der langen Reise hervorgeht; der Ton ist groß und mächtig, dabei nobel, angenehm, einschmeichelnd, ein wahrer Gesangton, die Spielart ist angenehm elastisch und giebt alle Schattirungen vom stärksten Forte bis zum leisesten Piano her. Das Ganze ist ein Prachtbau, eigenthümlich, glänzend, sauber, geschmackvoll. Daß die tieferen Baßsaiten schräg über den anderen Saiten liegen, ist wegen der Dicke jener, die bedeutenden Raum zu ihren Schwingungen fordern, nothwendig; daß aber bis ins Kleinste hinein der ganze Mechanismus neu, praktisch und dabei höchst dauerhaft eingerichtet ist, zeugt von dem vorwärtsstrebenden Geiste, der die berühmte amerikanische Fabrik beseelt und giebt uns Deutschen die Lehre, mit aller Energie darüber zu wachen, daß die deutsche Kunst jenseit des Oceans nicht diejenige diesseit desselben überflügele.

H. Sattler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Hannover gastirte Tichatschek mit glänzendem Erfolge; er trat u. A. als Rienzi auf. Roger hat in Hamburg einen Gastrollencyclus von 12 Abenden beendet; ebenfalls in Hamburg hat der Tenorist Borchers vom Dresdener Hoftheater als Max ziemlichen Beifall erhalten.

Das erste Abonnementconcert der „Euterpe" in Leipzig fand am 30. October, wiederum wie früher im Saale der Buchhändlerbörse, statt. Wir werden in nächster Nummer ausführlicher darüber berichten und bemerken an dieser Stelle nur, wie das mit Einsicht angeordnete Programm, das erhöhte Leben im Orchester und die vortrefflichen Sololeistungen das zahlreiche Auditorium fesselten und für die Zukunft des neu organisirten Instituts vielversprechend genannt werden durften. — Von einer inneren Wandlung der Gewandhausprogramme scheint auch der Umstand Zeugniß abzulegen, daß in dem Concert am 1. November Wagner's Faustouverture erneut zur Aufführung gelangt.

In Dresden gaben Frau Clara Schumann und Joachim am 26. October ihre erste Soirée. Beide zusammen spielten Schumann's Sonate Op. 121 und Op. 23 von Beethoven, Frau Schumann trug mit ihrer Schwester Mendelssohn's Allegro brillant zu 4 Händen, allein eine Chopin'sche Ballade, Joachim von Frau Schumann begleitet eine Sonate von Tartini vor.

Die Quartettsoiréen der HH. Laub, Radecke, Würst und Bruns in Berlin werden auch dieses Jahr fortgesetzt, und hat die erste derselben bereits stattgefunden.

Das erste Symphonieconcert der königl. Hofcapelle in Dresden brachte am 24. October unter Rietz' Direction neben Mozart's Cdur-Symphonie und Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" die D moll-Symphonie von Schumann — für Dresden als Novität.

Im ersten Cölner Gesellschaftsconcert kam vor Kurzem zum erstenmal in Deutschland die in Paris neueingeführte um einen Vierteltton erniedrigte Orchesterstimmung in Anwendung.

Am 19. October haben die Gesangvereine in Chemnitz ein Concert zum Besten der Hinterlassenen C. Zöllner's gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Am 25. October veranstalteten die Männerchöre aus Tübingen in Cannstatt eine Erinnerungsfeier zu Ehren Fr. Silcher's.

Neue und neueinstudirte Opern. Merelli's italienische Operntruppe ist am königl. Hoftheater zu Berlin bis zum 15. Januar engagirt.

Literarische Notizen. Von der Buchhandlung der Gebr. Bornträger in Königsberg wird das bevorstehende Erscheinen einer „leicht faßlichen gründlichen Harmonie- und Generalbaßlehre für öffentliche Musikschulen, für den Privat- und Selbstunterricht" von L. Köhler angezeigt und soll das Buch bei dem mäßigen Umfange von ca. 200 Seiten bis zu dem vierstimmigen reinen Satze, dem geistlichen und weltlichen Liedersatze zu vier, drei und zwei Stimmen, mit besonderer Berücksichtigung des Frauen- und des Männerchorsatzes, gehen und mit der Lehre von dem figurirten und freien Instrumentalsatze abschließen.

Soeben ist vom Reg.-Rath Müller, dem bekannten Verfasser der Schrift über Wagner's „Tannhäuser", bei H. Matthes in Leipzig ein neues Werk: „Richard Wagner und das Musikdrama" erschienen. Wir werden ausführlich darauf zurückkommen.

Personalnachrichten. Sobolewski ist von Milwaukee nach St. Louis übergesiedelt, um daselbst fortan die Philharmonic Society zu leiten.

Die in Berlin mit so bedeutendem Erfolge hervorgetretene Sängerin Zelia Trebelli ist aus Paris gebürtig und von deutscher Abstammung; ihr eigentlicher Name ist Gilbert.

Vermischtes.

Es ist bekannt, daß Mozart und Beethoven dieselben Kämpfe mit Vorurtheilen und Gehässigkeiten aller Art zu bestehen hatten, wie alle ihre hervorragenden Nachfolger bis herab auf den heutigen Tag. So bestand auch hier in Leipzig eine hartnäckige Opposition gegen Beethoven bis herein in die 20er Jahre, die erst in den 30er bis auf die letzten Vertreter allmälig verschwand, was die neunte Symphonie betrifft, sogar bis herein in die 40er Jahre dauerte. Eine vielleicht nicht allgemein bekannte, hierauf bezügliche Anekdote, die uns vor langen Jahren von einem Zeitgenossen mitgetheilt wurde, mag darum hier beiläufig einmal eine Stelle finden. Es war ein in Leipzig zu Anfang der 20er Jahre verstorbener renommirter Tonkünstler, der ebenfalls zu den Gegnern Beethoven's gehörte. Er liebte es, diesen herabzusetzen, und bediente sich dabei zu Zeiten, wenn er leidenschaftlich wurde, der Bezeichnung, Beethoven sei ein Esel. Später, als bereits ein Umschwung eingetreten war, mochte er mehr und mehr seines Irrthums und damit zugleich seiner groben Rücksichtslosigkeit inne geworden sein, und wahrheitsliebend genug corrigirte er in humoristischer Weise seine frühere Uebereilung mit der Bemerkung: die Sache habe allerdings ihre Richtigkeit gehabt, insoweit als ein Esel dabei im Spiele gewesen; freilich habe er allein dieses Prädicat verdient.

Briefkasten.

Hrn. W. K. aus D. Ihrer Anfrage, ob Sie dem „Allgemeinen deutschen Musikverein" als Mitglied beitreten können, diene zur Antwort, daß vor der Hand die angemeldeten Namen von uns sämmtlich in das Verzeichniß eingetragen werden. Ueber alles Weitere zu entscheiden, steht nicht uns zu, sondern hängt von den Beschlüssen der nächsten Versammlung ab, daher kann auch von Einsendung des jährlichen Betrags jetzt noch keine Rede sein. Unserer Privatansicht nach sind alle bereits Angemeldeten als wirkliche Mitglieder zu betrachten.

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage von **M. Ziert** in *Gotha* erschien soeben:

Dörstling, G. R., Der Liebesring. Romantische Oper in 2 Acten von Dr. *H. T. Schmid.* Vollständiger Clavierauszug. $2^1/_2$ Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Blumenthal, J., Op. 1. La Source. Caprice pour Piano, arrangée pour Flûte avec acc. de Piano et précédé d'une Introduction par *G. Gariboldi.* 25 Ngr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 7 in C dur. Neue Ausgabe. 20 Ngr.

Dresel, O., Op. 5. 4 Clavierstücke. Schlummerlied, Präludium, Phantasiestück und Scherzino. 20 Ngr.

Dussek, J. L., Sonaten für das Pfte. Neue Ausgabe.
Nr. 7 in G dur. Op. 20. 10 Ngr.
„ 8 in C dur. „ 20. 12 Ngr.
„ 9 in F dur. „ 20. 10 Ngr.
„ 10 in A dur. „ 20. 10 Ngr.
„ 11 in C dur. „ 20. 10 Ngr.
„ 12 in Es dur. „ 20. 10 Ngr.

Haydn, J., Die Worte des Erlösers am Kreuze. Oratorium. Clavierauszug. Neue berichtigte Ausgabe. 3 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 61. *Taubert, W.,* Vergissmeinnicht, aus Op. 82. Nr. 3. 5 Ngr.
„ 62. —, Auferstehn, aus Op. 91. Nr. 5. 5 Ngr.
„ 63. *Mendelssohn-Bartholdy, F.,* Volkslied. Es ist bestimmt in Gottes Rath, aus Op. 47. Nr. 4. 5 Ngr.
„ 64. *Dürrner, J.,* Am Bach, aus Op. 3. Nr. 2. 5 Ngr.
„ 65. *Nesmüller, J. F.,* Wenn ich mich nach der Heimath sehn'. 5 Ngr.
„ 66. *Nicolai, F. W. G.,* O sieh' mich nicht so lächelnd an, aus Op. 1. Nr. 1. $7^1/_2$ Ngr.

Marx, A. B., Sammlung vorzüglicher Chorsätze, für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen zusammengestellt. Clavierauszug. 2 Thlr.
Singstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, [illegible] der für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für Männerc[illegible]earbeitet von *Karl Perfall.* Partitur und Stimmen. [illegible]Ngr.
Enthaltend: Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht.
Entflieh mit mir und sei mein Weib.
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.
Auf ihrem Grab da steht eine Linde.
O Thäler weit, o Höhen.

Merker, Ch., Op. 54. Nocturne pour la Flûte avec accompagnement de Piano. 12 Ngr.

Molique, B., Op. 65. Abraham. Oratorium nach dem alten Testament. Clavierauszug. 9 Thlr.
Orchesterstimmen. 16 Thlr. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonie für Orchester in Stimmen. Nr. 7. D dur. 2 Thlr. 15 Ngr

Volckmar, W., Orgelschule. Von den ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. Ausgabe in 6 Liefergn. Erste Lieferung. netto $1^1/_2$ Thlr.

Wagner, R., Tristan und Isolde. Vollständiger Clavierauszug von *H. v. Bülow.* 10 Thlr.

———, Vorspiel zu Tristan und Isolde. Arrangement für das Pfte. zu vier Händen von *H. v. Bülow.* 18 Ngr.

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in *Winterthur* erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Brahms, Joh., Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.

———, Op. 13. Begräbnissgesang für Chor und Blasinstrumente.

———, Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

———, Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Egghard, Jules, Op. 82. Sonate pour Piano et Violoncelle.

Grädener, C. G. P., Drei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Nr. 1. Op. 12. Nr. 2. Op. 17. Nr. 3. Op. 29.

Zwonar, I. L., Op. 26. Der Ritt zum Elfenstein. Ballade für Soli, Chor und Orchester.

Bei Unterzeichnetem ist erschienen:

Sechs
Uebungsstücke
im
Melodieen- und Passagen-Spiel,
für den
Clavierunterricht
componirt von
LOUIS KÖHLER.
Op. 66. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

Leipzig, **C. F. KAHNT.**

Unterzeichneter macht hiermit bekannt, dass er jetzt durch besonders glücklichen Einkauf von Fernambuckholz in Amerika in den Stand gesetzt ist, ganz *vorzügliche Bogen* zu liefern. Besonders zeichnen sich dieselben durch ausserordentliche Leichtigkeit und Spannkraft aus.

Leipzig, im October 1860. **Ludwig Bausch.**

Musiker,

namentlich Clarinettisten, Trompeter, Cornettisten, Tenorhornisten und Bassisten werden unter vortheilhaften Bedingungen zu engagiren gesucht. Hierauf Reflectirende wollen sich an mich wenden.

Coblenz, im Oct. 1860. **Lützenkirchen,**
Musikmeister des 7. Rhein. Inf. Regts. Nr. 69.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von **C. F. Peters, Bureau de Musique** in **Leipzig** und **Berlin.**

Leipzig, den 9. November 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

„Tristan und Isolde."
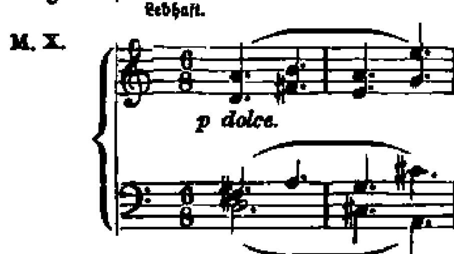
Handlung in drei Aufzügen
von
Richard Wagner.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel. Vollständige Partitur Pr. 36 Thlr. netto.)

Erster Aufzug.

(Fortsetzung.)

Kurwenal fordert die Frauen in etwas unhöflichem Tone auf, sich „hurtig und flink" zu rüsten. Das zehnte und vierte Motiv (das der Seefahrt) geben in reizender Gestaltung und Verarbeitung den Grund an. Frau Isolden soll er von Held Tristan sagen, daß vom Mast der Freude Flagge lustig ins Land wehe, um in Marke's Königsschlosse ihr Nahen zu künden. „Drum Frau Isolde er zu eilen bäte, fürs Land sich zu bereiten, daß er sie geleiten könnte." Die schöne Verarbeitung und Verwendung der oben angeführten beiden Motive, mit munteren Läufen und Trillern der Holzbläser ausgeschmückt, und besonders das neu harmonisirte zehnte Motiv im Streichquartett gebracht:



das sich viermal wiederholt und dann zu neuen interessanten Wendungen führt, — verleiht dem Ganzen großes Leben und wohlthuende Frische.

Isolde, nachdem sie zuerst bei Kurwenal's Meldung „in Schauer zusammengefahren", entgegnet gefaßt und mit Würde, daß, wenn sie Tristan zur Seite gehen sollte, um vor König Marke zu stehen, dies nicht nach Zucht und Fug geschehen möchte, empfinge sie Sühne nicht zuvor für ungesühnte Schuld. Schwach und leidvoll wird hier der Anfang des achten Motivs von einigen Holzbläsern angeführt, und Isolde giebt zu verstehen, daß Tristan ihre Huld suchen möge. Kurwenal macht hierüber eine trotzige Geberde und zwingt Isolde somit, ihr Wollen noch bestimmter und gesteigerter auszudrücken, wobei sie Posaunen unterstützen: „Nicht will sie sich bereiten, ans Land ihn zu geleiten, nicht zur Seite ihm gehen, vor König Marke zu stehen; begehrte Vergessen und Vergeben nach Zucht und Fug er nicht zuvor für ungebüßte Schuld." Das hier zu Gehör kommende todesverlangende sechste Motiv erläutert das Nähere. Ihr festes Auftreten und ihr großer Ernst läßt Kurwenal ersehen, daß hier nichts Anderes zu thun ist, als Folge zu leisten. Er geht mit dem Versprechen, alles Dies Tristan zu sagen, schnell zurück. Isolde, die nun die Möglichkeit des Vollzugs ihres Entschlusses mit einem Male nahe gerückt sieht, eilt auf Brangäne zu, sie heftig umarmend und mit leidenschaftlichem Aufjauchzen ihr zurufend: „Nun leb wohl, Brangäne! Grüß' mir die Welt, grüße mir Vater und Mutter!" Herrlich giebt die Tonsprache diesen Moment. Leidenschaftliche Figuren sprühen erst im Quartett auf, die, auf der Höhe angelangt, in ein triumphirendes Hin- und Herwogen münden, welches bei der wehmüthigen letzten Bitte: „Grüße mir Vater und Mutter" endlich verstummt, und dem natürlichen Gefühl Raum läßt sich zu äußern. Brangäne, immer noch nicht Isoldens eigentliche Absicht kennend, kann sie durchaus nicht verstehen: „Was ist? Was sinnst du? Wolltest du fliehen? Wohin soll ich dir folgen?" All diesen drängenden Fragen antwortet ruhig und gefaßt der die Stelle des Todestranks vertretende Baßgang c[1] des zweiten Motivs, welcher hier eine Art Durchführung erleidet und, wie immer bei seinem Auftreten, einen Schatz nie gehörter Harmoniefolgen mitbringt. Brangäne erhält darauf eingeschärft, getreu Isoldens Befehl zu befolgen: den Sühnetrank, den sie ihr schon wies, schnell zu rüsten. Auf ihr immer noch unschlüssiges Fragen entnimmt Isolde jenes Fläschchen dem Schrein mit der genauen Bezeichnung: „Diesen Trank", und während eines prächtigen Orgelpunctes setzt sie hinzu: „In die gold'ne Schale gieß' ihn aus; gefüllt faßt sie ihn ganz." Voll Grausen empfängt sie das Fläschchen, und wieder sprühen im Quartett jene leidenschaftlichen Figuren auf, wieder wird das leidenschaftliche Aufjauchzen und triumphirende Hin- und Herwogen vernommen. Brangäne fragt ganz entsetzt: „Der Trank — für wen?"

Isolde: „Wer mich betrog. Tristan trinke mir Sühne!" Brangäne sinkt vernichtet zu Isoldens Füßen, bittend: „Schone mich Arme!" Aber Isolde glaubt ihr dies zurufen zu müssen: „Schone du mich, untreue Magd!" Im Begriff, dies zu begründen, fährt sie fort, Brangänens eigne Worte anzuführen, mit welchen diese früher sie trösten wollte. Das Minnemotiv ertönt wieder, und Isolde bemerkt ihr in denselben Worten und Intervallen: „Kennst du der Mutter Künste nicht? Wähnst du, die Alles klug erwägt, ohne Rath in fremdes Land hätt' sie mit dir mich entsandt?" Nur meint sie dies Mal ihre eigne, von Mutter Natur ihr unläugbar überkommene, verzehrende Liebe zu Tristan, und fügt ebenfalls in der früheren Fassung Brangänens, in Begleitung des wieder zur None erhobenen ersten Motivs, hinzu: „Für Weh' und Wunden gab sie Balsam, für böse Gifte Gegen-Gift:" (und während der Baßgang c^1 mahnt) — „für tiefstes Weh', — für höchstes Leid gab sie den Todestrank." Das sechste Motiv erscheint ruhig in seinem vollen Umfange: „Der Tod nun sag' ihr Dank!" Klagend gesellt sich eine Hoboe zu dem düster wieder erklingenden Baßgange c^1. Brangäne, kaum ihrer mächtig, stimmt nun in Isoldens tief schmerzliche Worte ein: „O tiefstes Weh', o höchstes Leid," während inzwischen Isolde erst traurig, dann energischer fragt: „Gehorchst du mir nun? Bist du mir treu?" Brangäne stammelt blos verzweifelt: „Der Trank," da tritt Kurwenal herein und meldet „Herrn Tristan" an. Isoldens Empfinden in diesem Moment giebt das Orchester ganz wundervoll wieder. Erst winden sich noch einmal jene leidenschaftlichen Figuren in die Höhe, die, oben angelangt, nun dem fünften Motiv Raum geben, das anfangs heftig, dann nach und nach beruhigt auftritt, und zwar in dem Maße, als es Isolde gelingt, mit furchtbarer Anstrengung sich zu fassen, um Kurwenal den Bescheid geben zu können: „Herr Tristan — trete nah'." Die fünfte und letzte Scene in diesem Aufzuge beginnt. Kurwenal geht zurück. Brangäne wendet sich in den Hintergrund. Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebett zu, von dem aus sie, auf dessen Kopfende sich stützend, den Blick fest dem Eingange zuwendet.

Wir haben dem Leser bis jetzt eine genaue Analyse gegeben, theils um überhaupt eine detailirte Anschauung von der Beschaffenheit des Werkes zu gewähren, theils auch um dem minder kundigen Jünger oder Verehrer der Tonkunst, den es drängt, einen tieferen Blick in dieses Werk zu werfen, als Führer zu dienen und ihm den Weg zum innigeren Verständniß desselben abzukürzen. Besonderes Gewicht mußten wir daher auf das Entstehen, die Bedeutung und Verwendung der Motive legen, um den logischen und organischen Aufbau darzulegen, den untrennbaren Zusammenhang zwischen Wort und Ton nachzuweisen, wie Eines im Anderen lebt, — das Eine ohne die Mitwirkung des Anderen kaum halb verstanden werden kann. Wir hoffen, daß es uns annähernd gelungen ist, dem aufmerksamen Leser ein ziemlich kenntliches Bild der ersten vier Scenen, der vornehmlichen Ursprungsstätte der Motive, vorgeführt zu haben. Wollten wir aber in dieser Weise fortfahren, das ganze Werk darzulegen, so würde dies für d. Bl. zu Viel werden. Auch dürfte es durch das nun erfolgte Erscheinen des Clavierauszugs in der früheren Ausdehnung nicht mehr nöthig sein, da das Weitereindringen in das Werk bei Befolgung des von uns angedeuteten Weges keine besondere Schwierigkeit bieten wird. Wir werden also in dem Folgenden nur noch auf Hauptpuncte aufmerksam machen, um uns allgemeineren Betrachtungen zuwenden zu können. Zunächst dürfte zu besserem Verständniß eine Darstellung des Verlaufs der Handlung nothwendig sein. Wir fahren also in gedrängter Kürze fort.

(Fortsetzung folgt.)

Einzelnes über Textaussprache vom Standpuncte der Grammatik.

Von

Dr. **Reinhold Bechstein.**

(Schluß.)

Das feine Sprachgefühl, zwischen den weichen und harten Stummlauten, zwischen b und p, d und t in der Aussprache einen Unterschied zu machen, verschwindet bei uns in Deutschland immer mehr. Besonders ist es hier der Mitteldeutsche, der Thüringer, der Sachse, der des Zusatzes „weich" oder „hart" bedarf, um sich über die Natur des Lautes zu verständigen. g und k haben sich im Allgemeinen nicht auf diese Weise vermischt, wenn auch in Mundarten g wie k, k wie g behandelt wird. Die Vermischung von d und t im Inlaute zeigen schon die thüringischen Sprach-Denkmäler des 15. Jahrhunderts. Heute halten die Gebildeten Norddeutschlands noch sehr an der genauen Unterscheidung der Media und Tenuis in den Stummlauten fest, weil sie das Hochdeutsche schriftgemäß lernen; die Feinheit in ihrer Aussprache gründet sich nicht immer auf instinctives Sprachgefühl, indem ihre Muttersprache, das Platt, in vielen Fällen einen anderen Laut als die Schrift verlangt. In der Textaussprache wird es immer von Vortheil sein, wenn der Sänger genau zwischen d und t, b und p unterscheidet; im Gesange ist dies auch eher möglich, namentlich bei langsamem Tempo, als im Gespräche und im Vortrage. — Es verdient bemerkt zu werden, daß unser th nur in der Schrift besteht, kein organischer Laut ist. Man hat also nur t zu sprechen, und es ist entweder Ziererei oder Kenntnißlosigkeit, wenn der Sänger sich bemüht, nach dem t noch einen Hauchlaut hören zu lassen. — In Mitteldeutschland und auch in vielen Theilen Süddeutschlands tritt der Unterschied von b und p dadurch hervor, daß b = w gesprochen wird, leben = lewen, in Norddeutschland dagegen wird b genau nach der Schrift gesprochen. Hier ist ein Fall, in welchem die Schrift sich nicht organisch entwickelt hat, nämlich in der Verdichtung der schon besprochenen Spirans w, wenn auch die Entwickelung nach einem gewissen Princip vor sich gegangen ist. Der Norddeutsche spricht Far-be, Schwal-be, Mil-be, während in diesem Falle die Aussprache Far-we, Schwal-we, Mil-we das Ursprüngliche und Sprachgemäße bewahrt hat. Wie aber soll die Textaussprache verfahren? Kann man denn dem Sänger so viel Sprachkenntniß zutrauen, daß er es jedem b ansieht, ob es organisch oder aus dem alten Hauchlaute entstanden ist? Der Norddeutsche spricht, indem er der unorganischen Entwickelung der Schrift folgt, im Grunde nicht richtig, wenn er immer b zur Geltung bringt, und die Anderen haben Unrecht, immer w zu sprechen. Soll der Schrift nachgegeben werden, unserer deutschen Rechtschreibung, die so oft falsch ist und verwildert? Man sieht, daß diese scheinbar einfachen Dinge ihre großen Schwierigkeiten haben. Auch diese Frage möge den Declamatoren und Gesanglehrern zur Entscheidung vorgelegt werden. —

Subscriptions-Anzeige.

Im Verlage von **Friedrich Brandstetter** in **Leipzig** erscheint zu Neujahr 1861:

Die

Kunst des freien Orgelspiels.

Eine practische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen

bearbeitet

von

H. Bönicke.

In diesem Werke wird Allen, die sich im Ausdruck ihrer eigenen musikalischen Ideen Fertigkeit und Gewandtheit verschaffen wollen, denen es also nicht genügt, ihr Orgelspiel nur auf das Abspielen fertiger Tonstücke zu beschränken, und die zu einem umfassenden musikalischen Studium in den höhern Kunstformen nicht Zeit und Gelegenheit fanden, ein sicherer Führer zum Erfinden und Gestalten im freien Spiel auf dem erhabensten der Instrumente dargeboten. Wir geben, um von dem reichhaltigen Inhalte des Werkes einen Ueberblick zu verschaffen, das
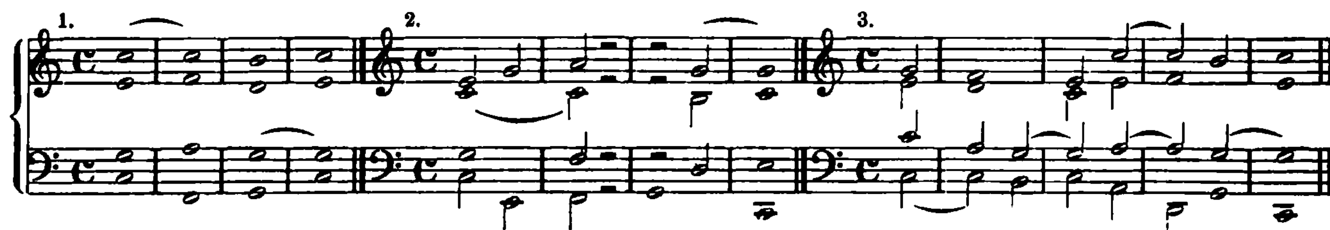
Inhaltsverzeichniß.

Für die nöthigen Uebungen sind unter steter Berücksichtigung der Eigenthümlichkeiten eines *wirksamen* Orgelsatzes aus dem gesammten Gebiete der Kunstlehre zahlreiche Beispiele und Aufgaben in leicht faßlicher Weise *gestellt*. So weit es der Raum gestattet, möge aus dem ersten Abschnitte (indem wir die Einleitung übergehen) eine Probe der Darstellung folgen.
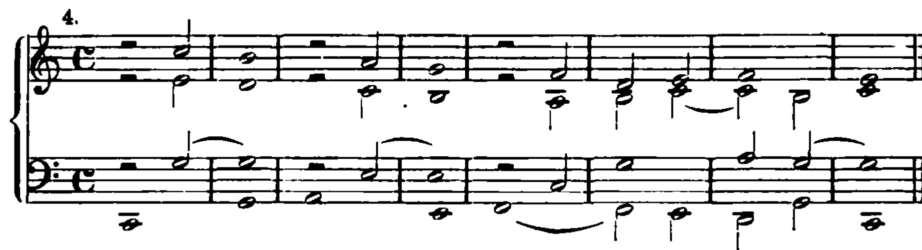
I. Der Satz, gebildet aus den zu einer Tonart gehörenden Grundharmonieen.

1) Ohne harmoniefremde Töne.

Zum Erfinden eines Satzes in unserm Sinne — eines aus wenigen Tacten bestehenden, entweder in kleinere Abschnitte gegliederten, oder auch ununterbrochen fortgehenden kleinen Tonstückes — bedarf es nur weniger Harmonieen. Aus der einfachsten Verbindung der Dreiklänge auf der Tonica, Dominante und Unterdominante ist unser erster Satz (wir haben denselben vierstimmig gesetzt, und werden die Aufgaben bis zum fünften Abschnitte, in welchem die Stimmenzahl vermindert wird, ebenso bearbeiten) entstanden.
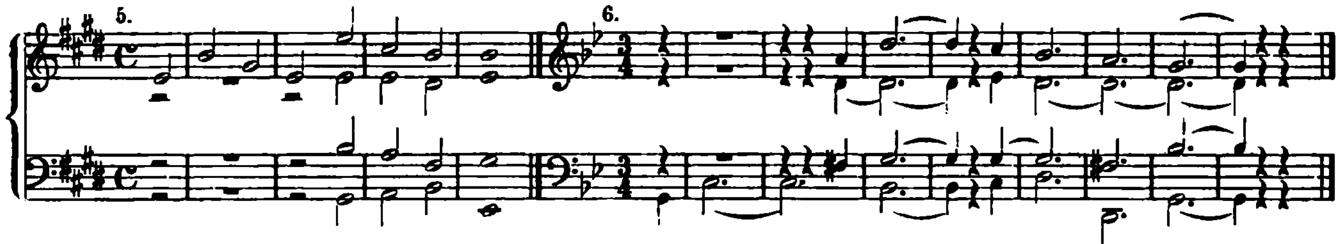


Mit denselben geringen Mitteln versuchen wir einen zweiten Satz, jedoch wollen wir die Einförmigkeit im Rhythmus, sowie das Steife, was die Grundlage, in welcher die Harmonieen hier aufeinander folgen, mit sich bringt, vermeiden — wir gliedern also unsern Satz und bringen mindestens eine Verwechslung einer Harmonie. — Mannichfaltiger noch wird sich der Satz durch Benutzung anderer Harmonieen gestalten — wir nehmen, ohne lange zu suchen und zu grübeln, diejenige Harmonie, welche sich an die erste von uns festgestellte Harmonie leicht anreihet, beginnen auch einmal mit dem Auftacte. Bei genauer Betrachtung des Satzes gewahren wir, daß derselbe wieder aus zwei Abschnitten besteht, daß diese jedoch in engerer Beziehung zu einander stehen, als im zweiten Beispiele. Der Sopran nämlich ahmt im zweiten Abschnitte den Baß aus dem ersten Ton für Ton nach. Wenngleich es für jetzt nicht in unserer Aufgabe liegt, Imitationen anzuwenden, so wollen wir das hier zufällig gefundene neue Mittel zu einheitsvoller Gestaltung unserer kleinen Tonstücke nicht von der Hand weisen, und gelegentlich, also ohne Absicht, von demselben Gebrauch machen. Noch eine Bemerkung in Bezug auf die Fortschreitung des Basses in Nr. 3 bleibe hier nicht unerwähnt. Anfangs bewegt sich derselbe stufenweise, während dem Baß im Allgemeinen Fortschreitungen in festen, kräftigen Schritten eigen sind. Hier ist der Gang bedingt durch die Vorbereitung und Auflösung der Septime in den beiden ersten Harmonieen; dafür kommt denn im zweiten Abschnitte dieses Satzes der Baß durch gewichtige Quinten- und Quartenschritte wieder zu seinem Rechte. Um noch andere Harmonieen als die bisherigen anzuwenden, bilden wir noch einen vierten Satz, über dessen Anlage neben dem, was sich aus dem Vorhergehenden von selbst ergibt, nur zu bemerken ist, daß die Harmoniefolge vom fünften zum sechsten Tacte den vorangegangenen nicht analog gebildet ist, sondern der Satz erhält von da eine andere Wendung: der Baß bleibt als Septime liegen, wodurch die weitere Fortführung des Satzes nothwendig wird. Im andern Falle, wenn nämlich die erwartete Harmonie auf c folgte, wäre mit derselben der Schluß des Satzes, freilich in sehr unbefriedigender Weise, im Grunde schon herbeigeführt, und das Folgende wäre dann überflüssig.



Diese wenigen Beispiele werden unsere erste Aufgabe genug erläutert haben. Die eigene Uebung in der Erfindung kurzer vierstimmiger Sätze mit den vorgezeichneten Mitteln ist nun zunächst schriftlich, dann am Instrumente in vielen Beispielen bis zur vollkommensten Geläufigkeit auszuführen; der Phantasie wird hier durch Benutzung sämmtlicher Tonarten und durch fortwährenden Wechsel derselben neue Anregung gegeben. So z. B. mögen die Uebungen gleich in anderer Tonart als in Cdu[illegible] vielleicht das hell und

festlich klingende E dur, es schwebt uns dabei vielleicht ein Choral — etwa: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ — vor, wir schreiben zu demselben eine sogenannte Intonation:

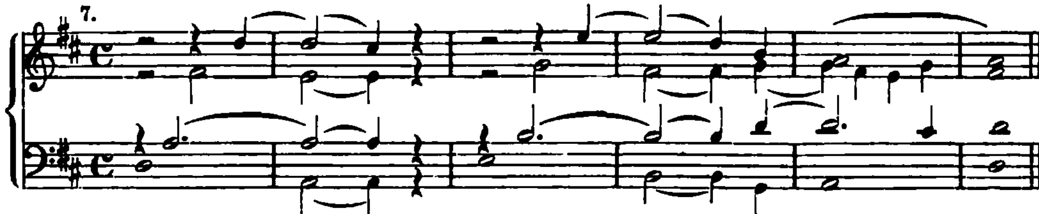


Oder wir schreiben, da die Molltonarten noch gar nicht berührt sind, einen Satz in Moll, auch einmal in einer dreitheiligen Tactart. (In diesen beiden letzten Sätzen finden sich abermals — zufällige — Imitationen vor, in Nr. 5 wird durch die hinzutretenden Stimmen nur der Rhythmus, in Nr. 6 auch die Tonfolge nachgeahmt.)
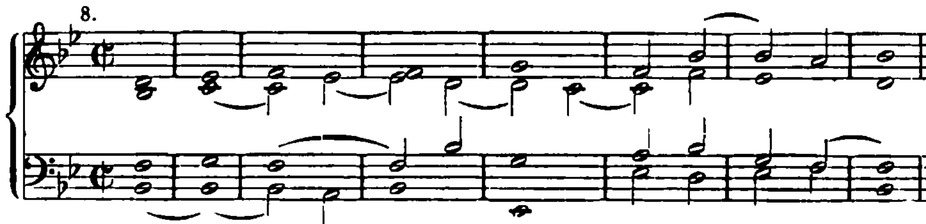
Reicher wird unser Satz — seine Harmonieen erhalten mehr Zusammenhang und neuen Reiz — wenn wir ihn ausstatten

2. mit Vorhalten.
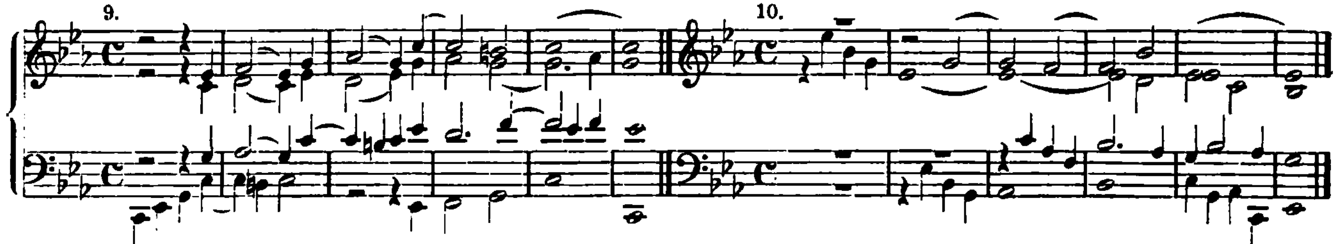
In den vorangegangenen Beispielen lassen sich überall Vorhalte anbringen; aber nicht der Verstand allein soll bei der Lösung unserer Aufgaben thätig sein, wir wollen vielmehr unserer Phantasie immer von Neuem wieder Anregung geben; deßhalb benutzen wir grundsätzlich Beispiele früherer Aufgaben nicht, wir ersinnen immer von Neuem wieder und streben dabei, unsere kleinen Stücke mannichfaltiger und vollkommener zu gestalten. Für jetzt lassen wir die Stimmen einmal nach einander einsetzen:



Der erste Vorhalt im fünften Tacte (g) hat nicht denselben Werth, wie die Vorhalte im zweiten und vierten Tacte. Durch Verkürzung desselben ist die Bewegung beschleunigt, und das sonst Schleppende vermieden. Uebrigens wollen wir darauf bedacht sein, die Vorhalte bald dieser, bald jener Stimme, und ja nicht, wie es in Nr. 7 der Fall ist, vorzugsweise nur der Oberstimme, zuzuertheilen; in dieser Hinsicht ist das folgende Beispiel dem vorangegangenen vorzuziehen:



Es konnten hier noch mehr Vorhalte angebracht werden: die Aufgabe aber verlangt nicht, den Satz überhaupt mit allen möglichen Vorhalten zu versehen, vielmehr soll von diesem mit aller Discretion anzuwendenden neuen Mittel zur weitern Ausbildung unserer Sätze nur an den Stellen Gebrauch gemacht werden, wo sonst kein anderes Mittel zur Verbindung der Harmonieen (ein solches Mittel ist z. B. auch die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen) vorhanden ist. Um auch hier weitere Anregung zu geben, möge die Bemerkung dienen, daß sich im Orgelsatze gebrochene Harmonieen als besonders wirksam erweisen. Wir geben hierüber zwei Beispiele, und legen dabei die erste Zeile eines Chorals zu Grunde, im ersten den Choral: „Lasset uns mit Jesu ziehen" — im zweiten: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt".



Beide Sätze sind durch Nachahmung kleiner Abschnitte entstanden. Bemerkenswerth ist in Nr. 9 vom vierten zum fünften Tacte die Verlängerung in der Nachahmung: wären die Notenwerthe, wie vorher, also Viertel beibehalten, so wäre der Schluß übereilt; es ist dieß der umgekehrte Fall von Nr. 7. Wir wollen hieraus die Lehre ziehen: benutzen wir einen Abschnitt dreimal nacheinander, so soll derselbe beim letzten Auftreten in irgend einer andern Weise fortgeführt werden. (Vergleiche hierbei auch das bei Nr. 4 Gesagte.) Wie steht es nun aber mit dem zehnten Beispiel? Da ist ja dreimal derselbe Abschnitt ohne Aenderung wiederholt? Der Fall ist hier ein anderer. So selbständig auch der erste Abschnitt auftritt, so dient er bei der Wiederkehr nur als Begleitung der Oberstimmen, welche hier in den Vordergrund treten, die Aufmerksamkeit auf sich lenken, also Hauptsache sind. In Nr. 10 wollen wir noch auf die zum ersten Male angewandte Trugcadenz aufmerksam machen: sie macht den Anhang, den Schluß nothwendiger, als in Nr. 9. Hiernach mögen nun wieder eigene schriftliche und freie Uebungen beginnen, die schon mehr fesseln als bei den vorigen Aufgaben. Es sei dabei nochmals erinnert: der Satz soll nicht mit Vorhalten überladen, und die früheren Beispiele sollen nicht benutzt werden.

Die folgende Aufgabe, welche den einzelnen Stimmen und damit dem ganzen Satze mehr Leben und Bewegung verleiht, lösen wir, wenn wir unsere Sätze versehen

3. mit Durchgängen.

Vortheilhafte

BEZUGSBEDINGUNGEN & PREISERMÄSSIGUNGEN

der Werke von

Joh. Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Kreutzer, Rode, Viotti, Dancla, Kalliwoda, Krommer &c.

aus dem Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique

in

LEIPZIG und BERLIN.

Die unterzeichnete Handlung ist vielfach angegangen, in einer Zeit, wo die Erkenntniss von der Bedeutung **Joh. Seb. Bach's** täglich zunimmt und das Studium seiner Werke bereits ein allgemeines geworden, die Ausgabe, welche sie davon im Laufe langer Jahre edirt und zur Zahl von fast 50 Bänden gebracht hat, durch ermässigten Preis dem Publikum zugänglicher zu machen.

Indem ihr von allen Seiten die Genugthuung wird, diese Ausgabe, entsprechend der grossen Sorgfalt, welche auf ihre innere und äussere Vorzüglichkeit gewendet worden, gewürdigt zu sehen. begreift sie zugleich wohl, dass bei dem grossen Umfange derselben, selbst ihrer einzelnen Abtheilungen, die Kosten der Anschaffung über die Kräfte grade desjenigen Musikers hinausgehen, dessen ernster Sinn auch noch für anderen, literarischen Besitz Mittel bereit halten muss.

Sie hat sich im Hinblick hierauf daher entschlossen, ihre Ausgabe von *Joh. Seb. Bach's* Werken, wie die umstehende Offerte zeigt, *nicht nur im* **Preise zu ermässigen**, sondern auch in der **Art der Zahlung** Bedingungen eintreten zu lassen, *welche* **Jedermann** *gestatten*, *nach Belieben in* **kürzeren** *oder* **längeren** *Zeiträumen und durch* **jeweilige geringe Summen, den ganzen Complex der Bach'schen Werke,** *oder einzelner Abtheilungen, zu erwerben.*

Dieser Umstand ist aber auch zugleich Veranlassung geworden, noch anderweitige Collectionen klassischer und instruktiver Werke, die in ihrem Verlage erschienen und ihrer Correctheit und gediegenen Ausstattung wegen unter der Bezeichnung

Peters'sche Ausgabe

zu *allseitiger* Beliebtheit bei dem musikalischen Publikum gelangt sind, einer *Preisermässigung* zu unterwerfen und durch ähnliche Bezugsbedingungen, wie bei den Werken *Bach's*, ihre Anschaffung zu erleichtern.

Bei der *Subscription,* welche sie hiermit eröffnet, handelt es sich also nicht um Editionen, welche erst geschehen sollen, sondern um fertige Werke, während dem Käufer *die Erleichterung* geboten ist, entweder sofort vollständig, oder nach und nach, in grösseren, oder kleineren Lieferungen zu

SUBSCRIPTIONS-PREISEN

beziehen zu können.

Sie hofft, dass ihre Anerbieten recht viel Beachtung finden werden, und hat alle Buch- und Musikalien-Handlungen in den Stand gesetzt, eingehende Bestellungen **prompt** auszuführen.

C. F. PETERS, Bureau de Musique

in LEIPZIG und BERLIN.

Verzeichniss der Subscriptions-Werke.

Johann Sebastian Bach's sämmtliche Werke,
redigirt von
C. Czerny, S. W. Dehn, F. K. Griepenkerl & F. A. Roitzsch.
43 Bände. Ladenpreis Thlr. 132. 15 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 75. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 2 Thlr.
Derselben *I. Abtheilung*: **Klavierwerke.**
23 Bände. Ladenpreis Thlr. 76. 5 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 46. —
Mit der Verpflichtung auf die ganze Abtheilung auch beziehbar in monatl. Lieferungen à 2 Thlr.
Derselben *II. Abtheilung*: **Orgelwerke.**
8 Bände. Ladenpreis Thlr. 27. —
Subscriptionspreis Thlr. 16. —
Mit der Verpflichtung auf die ganze Abtheilung auch beziehbar in monatl. Lieferungen à 2 Thlr.
Derselben *III. Abthlg.*: **Instrumentalwerke.**
12 Bände. Ladenpreis Thlr. 29. 10 Ngr.
Subscriptionpsreis Thlr. 16. —
Mit der Verpflichtung auf die ganze Abtheilung auch beziehbar in monatl. Lieferungen à 2 Thlr.

G. F. Händel, Compositions pour Clavecin.
8 Hefte. Ladenpreis Thlr. 7. 20 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 6. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

Jos. Haydn,
Collection complète des Quatuors originaux pour 2 Violons, Alto et Violoncello.
25 Bände. Ladenpreis Thlr. 50. —
Subscriptionspreis Thlr. 25. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 2 Thlr.

W. A. Mozart,
Collection complète des Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.
27 Nummern. Ladenpreis Thlr. 22. 5 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 12. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1⅓ Thlr.

W. A. Mozart,
Collection complète des Quintuors pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle.
10 Nummern. Ladenpreis Thlr. 11. 10 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 6. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

W. A. Mozart,
Sonates pour Piano et Violon.
18 Nummern. Ladenpreis Thlr. 15. 20 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 8. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

W. A. Mozart,
Compositions pour Piano à 2 et 4 mains:
18 Sonates et 10 Pièces à 2 mains,
4 Sonates et 4 Pièces à 4 mains.
36 Nummern. Ladenpreis Thlr. 16. 15 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 8. 15
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

R. Kreutzer,
Concertos pour Violon avec Piano.
6 Nummern. Ladenpreis Thlr. 7. 5 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 4. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

P. Rode,
Concertos pour Violon avec Piano.
11 Nummern. Ladenpreis Thlr. 13. 20 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 8. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

J. B. Viotti,
Concertos pour Violon avec Piano.
10 Numm. (Nr. 20—29.) Ldnpr. Thlr. 13. 5 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 8. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

Ch. Dancla,
Collection progressive des Duos pour 2 Violons.
15 Hefte. Ladenpreis Thlr. 18. —
Subscriptionspreis Thlr. 10. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

J. W. Kalliwoda,
Collection des Duos pour 2 Violons.
9 Hefte. Ladenpreis Thlr. 11. 25 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 7. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

Fr. Krommer,
Collection des Duos pour 2 Violons.
6 Hefte. Ladenpreis Thlr. 6. 15 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 4. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

J. B. Viotti,
Collection complète des Duos pour 2 Violons.
13 Hefte. Ladenpreis Thlr. 15. 14 Ngr.
Subscriptionspreis Thlr. 8. —
Mit der Verpflichtung auf das Ganze auch beziehbar in monatlichen Lieferungen à 1 Thlr.

Der Subscribent verpflichtet sich zur Abnahme entweder der completen Werke, oder der einzelnen Abtheilungen, die er gegen oben bestimmte Zahlungen pünktlich monatlich in Empfang nimmt. Einzelne Bände oder Hefte werden nur zum Ladenpreise abgegeben. Ausführliche Verzeichnisse über den Inhalt der *Bach*'schen Werke sind durch jede Buch- oder Musikalien-Handlung zu beziehen.

C. F. PETERS, Bureau de Musique
in LEIPZIG und BERLIN.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Nicht minder schwierig ist es, über g sich zu entscheiden. Die Geschichte dieses Lautes bedarf noch der eingehenden Beschäftigung. Während im gewöhnlichen Leben g sehr verschieden behandelt wird, hat die Gesangskunst immer mit Recht darauf gedrungen, daß g als der weiche Kehllaut, nicht wie ch oder j, gesprochen werde. Im Anlaute wird g fast immer richtig gesprochen, in Norddeutschland erweicht es sich aber zu j. In Mitteldeutschland pflegt die Vorsetzsilbe ge vielfach = che (palatal, nicht guttural) gesprochen zu werden, richtig gehen, aber chegangen. Im Inlaute ist g beinahe durchgängig zu ch oder j geworden, in Norddeutschland hält man im Allgemeinen auch hierin an der Schrift fest. Im Gesange möge man ebenfalls schriftgemäß verfahren: le-gen, Vo-gel, nicht le-chen, Vo-chel. Wie aber, wenn des Dichters Mundart im Reime hervortritt und er ohne Bedenken g und ch zusammenbringt und hierdurch seine gleiche Aussprache von g und ch beurkundet? Wenn das Goethische „Ach, neige du Schmerzensreiche" u. s. w. gesungen werden sollte, wie hätte der Sänger g auszusprechen? Diesen Punct will ich dem Nachdenken der Gesanglehrer empfohlen haben. — Im Gegensatze zur früheren Schriftsprache, in welcher das auslautende g zu k wird: wek, aber weges, lank, aber langes, berk, aber berges, hat jetzt das auslautende g einen der Aspirata ch ähnlichen Laut erhalten. Diese Wandlung ist zum Theil geschichtlich, zum Theil durch niederdeutschen Einfluß veranlaßt, indem schon im dreizehnten Jahrhunderte niederdeutsche Schriftquellen Reime wie lag (= lach) und dach, burg (= burch) und durch aufweisen, welche in streng mittelhochdeutschen gar nicht zu finden sind. Wir wissen, daß im heutigen Hochdeutschen derartige Reime für ganz gewöhnlich und regelmäßig gelten. Was früher Sprachgesetz war, ist jetzt nur noch Mundart; auf der Bühne ist Wek, lank, Berk nicht zu dulden, und auch der Sänger hat Wech, lang, Berch zu sprechen, wol aber We-ges, Ber-ges.

Schließlich sei eines Lautes gedacht, über dessen richtige Aussprache fort und fort disputirt und in dessen Beurtheilung die seltsamsten und ungegründetsten Ansichten hervortreten. Welches ist die einzig wahre Aussprache von s in st und sp im Anfange des Wortes? Mehr als es im Gespräche geschieht, versuchen es manchmal die Sänger, dieses s rein und schriftgemäß auszusprechen nach der Hauptregel, sich immer nach der Schrift zu richten. Glücklicherweise hat man diese reine Aussprache vom Theater verbannt, weil nur ein kleiner Theil der Schauspieler diese Aussprache von Jugend auf gewohnt ist und dieselbe auf der Bühne im mittleren und südlichen Deutschland entweder mundartlich oder geziert klingt. Es ist nöthig, wenn man ein richtiges Urtheil über diesen noch nicht erledigten Punct gewinnen will, in die ältere Zeit zurückzublicken und den sprachlichen Verlauf zu verfolgen. Was schöner und was weniger schön ist, kommt hier gar nicht in Betracht. Ich meines Theils halte die reine Aussprache von s auch in diesem Falle, im Anlaute für schöner, wohlklingender, edler, aber nichtsdestoweniger halte ich sie „in unseren Tagen" für sprachwidrig, wenigstens nicht für hochdeutsch, und darum in der gebildeten Sprache, auf der Bühne und im Gesange für verwerflich. Hier also ein Fall, in welchem es sich nur um Richtigkeit handelt, hier darf die Schrift nicht irre machen, indem man sie zur Richtschnur wählt. — Ursprünglich giebt es in unserer deutschen Sprache sechs Consonantenverbindungen mit s, nämlich sl, sm, sn, sp, st, sw. Die Aussprache dieser Verbindungen muß in früherer Zeit durchgängig rein und schriftgemäß gewesen sein. Das oberd[illegible] klimatische und örtliche Verhältnisse, eine Neigung zum Rauhen und Schwerfälligen, und es mag in der Volksmundart schon frühe die Aspiration des reinen s-Lautes erfolgt sein. Als die Sprache, die wir die mittelhochdeutsche nennen, von ihrer Höhe herabsank, als die Mundarten sich geltend machten, da drang die breite Aussprache von s weiter vor, und als die Wandlung erfolgt war, suchte auch die Rechtschreibung, den Laut phonetisch zu bezeichnen. Das Zeichen für den Zischlaut war sch, und dieses diente nun für jene Consonantenverbindungen. Man schrieb und sprach sch, schm, schn, schw; nur st und sp blieben bestehen. Dies deutet darauf hin, daß die beiden letzten Verbindungen am längsten der Vergröberung wiederstanden; in lautlicher Beziehung aber stehen sie jetzt vollkommen den anderen gleich; wir müßten, wenn wir genau und einheitlich verfahren wollten, eigentlich auch scht, schp schreiben. Natürlich gilt dies blos vom Anfange des Wortes; im Inlaute und im Auslaute muß die reine Aussprache aufrecht erhalten werden, und es wäre ein arger Verstoß, wollte ein Sänger, wie es in Schwaben geschieht, Fürscht, Durscht sprechen. Gegen die Einheit in der Aussprache der sechs Consonantenverbindungen läßt sich Nichts anführen. Wir finden eine Einheit auch noch im Norden Deutschlands, und zwar nicht bei den Gebildeten, sondern bei den Bauern. Dort haben sich die alten Laute in ihrer Reinheit erhalten, es heißt im Volksmunde immer noch sl, sm, sn, sw, slagen und nicht schlagen, sniden (sneiden) und nicht schneiden, Swinegel und nicht Schwinigel, und natürlich auch st und sp, nicht scht, schp. Wenn die Bauernkinder aber Hochdeutsch lernen, müssen sie auch das nunmehr vornehmere, wenn im Grunde auch unedlere schl, schm u. s. w. gebrauchen lernen. Die Gebildeten in Norddeutschland, wenigstens in den Theilen, in welchen das Platt noch als Volksmundart herrscht, haben bekanntlich das Hochdeutsche auch zu ihrer Umgangssprache gemacht. Sie sprechen das Schriftdeutsch nach der Schrift, und da die Schrift in Betreff von st und sp im Anlaute inconsequent verfährt, so finden wir in ihrer Aussprache nicht die Einheit, welche die Sprache des niederdeutschen Landvolks und zugleich die Sprache der Hohen und Niederen in Süd- und Mitteldeutschland kundgiebt. st und sp rein zu sprechen entspricht ihrer Mundart, eigentlich ihrer Muttersprache, dem Platt, dagegen an schl, schm u. s. w. werden sie in der Schule schon von früh an gewöhnt. Wenn nun manche glauben, wer st und sp rein spreche, sei auf der Höhe der Schönheit und Richtigkeit in der Aussprache angelangt, giebt sich einer Täuschung hin; denn der spricht nicht hochdeutsch, sondern niederdeutsch, also mundartlich. Uebrigens verschwindet diese specifisch norddeutsche Aussprache immer mehr; in manchen Theilen, besonders da, wo das Platt verdrängt ist, hat sie ganz aufgehört. In Holstein unterscheiden sich sogar einzelne Familien in der Wahl zwischen st (= st), sp (= sp) und scht, schp, die vornehmeren haben das hochdeutsche scht, schp angenommen. Auf den norddeutschen Theatern ist die niederdeutsche Aussprache verpönt. Man weiß eben in Norddeutschand am besten, was Hochdeutsch ist. — Diese Erörterung wird über Wesen und Aussprache von st und sp klar gemacht haben. Hier befindet sich die Sprachforschung in dem glücklichen Falle, über die Richtigkeit in der Behandlung eines Lautes entscheiden zu können.

Unsere Betrachtung hatte den Zweck, für einen hochwichtigen Gegenstand des Kunstgebietes von wissenschaftlichem Standpuncte aus Grundlagen zu finden, auf welchen die künstlerische Ausübung weiter bauen könne. Erschöpft ist die Sache [illegible] nächst nur anregen.

Manche Ansichten mögen Widerspruch erregen, darum wäre es erwünscht, wenn sich andere Stimmen vernehmen ließen. Einzelne Fragen bedürfen noch der Beantwortung und Entscheidung von Seite der sachverständigen Künstler. Möge durch die wenigen Bemerkungen klar geworden sein, daß der, welcher in sprachlichen Dingen unterrichten will, sich eine tiefere Kenntniß unserer Muttersprache erwerben muß, wenn sein Wirken segensreich werden soll.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

H. G. v. Bülow, Op. 13. *Mazurka-Fantaisie* pour le Piano. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr.

Wenn Fr. Chopin mit seinen national-charakteristischen, wirklich poetischen Mazurken die Musikliteratur durch Tonschöpfungen von ausgesprochenem Kunstwerthe bereichert hat, so gebührt H. v. Bülow das Verdienst, den Nachweis geliefert zu haben, daß jene Musikgattung sich noch weiter ausbilden lasse zu wirklich höheren Kunstformen. Bülow's Mazurka-Phantasie ist ein Werk von liebenswürdiger Originalität, und wir fürchten nicht, uns der Ueberschwenglichkeit im Lobe schuldig zu machen, wenn wir nach langer Beschäftigung mit dieser Composition und mit Ueberzeugung aussprechen, daß nur wenige Werke dieser Gattung, den Reichthum an musikalischen Formen, die Poesie der Farben, die quellende Innerlichkeit der dichterisch gehobenen Empfindung und den edeln Ausdruck der Gedanken anlangend, diesem Werke an die Seite gestellt werden können, ja, daß dieses Tongedicht einzig in seiner Art dastehe. Theoretische Einsicht des berechnenden Verstandes, reiche Phantasie und leichte Gestaltungsgabe haben sich hier vereinigt, um eine Musik zu schaffen, die durch Feinheit der Structur den musikalischen Verstand anzuregen vermag, durch die Poesie des Inhalts die Phantasie anmuthig beschäftigt, durch schöne Klangwirkung das Gefühl des Hörers anspricht und in ihrem Gesammteindruck jene sanfte Begeisterung hinterläßt, die der psychologische Chemiker als eine wahlverwandte Mischung von Freude und Bewunderung erklären würde.

Es ist in der That bemerkenswerth, welch eine fast verschwenderische Fülle von originellen Formen und charakteristischen Farben und welch einen Reichthum nach harmonisch-melodischer Beziehung H. v. Bülow in dieser Composition niedergelegt hat. Mag man dieses Werk nach den bereits angedeuteten Beziehungen betrachten, oder mögen wir es ansehen nach Rücksicht seiner geistreichen Combinationen, nach seiner thematischen Gestaltung und contrapunctischen Stimmengruppirung; oder mögen wir ausschließlich musikalisch-theoretische Gesichtspuncte zum Maßstabe unserer Beurtheilung nehmen, dies auf den specifisch harmonischen Theil angewendet: — es gilt von Alledem ein Wort Goethe's: Wo wir es anpacken, ists interessant.

Wir begegnen hier musikalischen Formen, die einen ebenso charakteristischen wie anmuthigen Inhalt aussprechen, Formen, welche in dieser Musikgattung selten oder nie angewendet zu werden pflegen. Obgleich wir von einer musikalischen Zergliederung mit Hülfe der theoretischen Sonde hier abzusehen uns vorgesetzt haben, den Spieler zu einer solchen vielmehr nur angeregt haben wollen, so sei doch als Hinweis auf jene „seltenen Formen“ eines auf drei Seiten ausgeführten Canon gedacht, der, ein Meisterstück an sich, überaus reizend und besänftigend an uns vorübergaukelt, und einer auf S. 9—*11* daran sich schließenden polyphon gehaltenen Knotenschürzung, die, in einem prächtigen Orgelpuncte culminirend, nach dem majestätisch sich ausbreitenden, in Tempo und Ausdruck sich immer steigernden Schlußgedanken hinüberleitet.

Wie viel Kunst aber auch in diesem Werke aufgewendet sein möge, so wird man ihm doch nirgends den Vorwurf klügelnder, geschraubter und gesuchter Künstelei machen können, in welchen Fehler Componisten verfallen, wenn sie mit ihrer Phantasie aufs Trockene gerathen. In unserer Mazurka-Phantasie sprudelt des Tonquells flüssige Säule immer frisch und warm aus den verborgenen Tiefen des Dichtergemüthes. Formen und Farben dienen als leichtbeschwingte Gehülfen in einheitlichem Wetteifer der poetischen Intention des tondichtenden Künstlers. Es macht sich Alles natürlich und leicht; es wächst Eines aus dem Anderen heraus und alle Theile verbinden sich wiederum zu einem einheitlich abgerundeten Ganzen nach den Gesetzen jener künstlerisch ästhetischen Nothwendigkeit, die mehr durch das zustimmende unmittelbare Gefühl für das künstlerisch Ebenmäßige begriffen wird, als daß sie mit begriffsmäßigen Schlüssen nachgewiesen werden könnte.

Man schätzt mitunter den Werth der Compositionen, in künstlerisch einseitigen Ansichten befangen, ausschließlich nur nach ihrem melodischen Gehalte ab. Wir gestehen zu, daß eine Musik ohne Melodie, wiewol es eigentlich eine solche gar nicht giebt, ein unerquickliches Tongewirre sein müßte, dem alle Wirkung auf Ohr und Herz, alle packende Gewalt und also die eigentlich verklärende Seite aller Musik abginge. Bülow's Mazurka-Phantasie weist auch — wie oben bereits angedeutet — in melodischer Beziehung einen seltenen Reichthum auf: Melodien von weicher Grazie und scharfem Ausdruck, die sich dem Tongedächtniß wie von selbst einprägen und in die Seele schmeicheln, sprießen wie seltene Blumen auf üppigem Boden aus jeder Seite dieser liebenswürdigen Tondichtung empor. Dieser Vorzug wird hoffentlich auch die Fanatiker des gewohnten Alten mit dem neuernden Neuen befreunden.

Es bleibt uns noch übrig, der technischen Seite Erwähnung zu thun.

Wer den Componisten der Mazurka-Phantasie als eminenten Clavierspieler kennt, für den es „keine Schwierigkeiten mehr giebt“, den wird es nicht befremden, wenn er erfährt, daß die Ausführung bedeutende Ansprüche macht und zwar in doppelter Hinsicht: einmal darf dem Spieler die Technik durchaus keine Schmerzen mehr verursachen, und zum Zweiten muß er behufs einer wirkungsvollen Wiedergabe im Stande sein, sein Augenmerk zu richten auf geistiges Erfassen des Inhalts, Eingehen auf die poetische Absicht des Componisten und einen poetisch erwärmten Vortrag. Nach Alledem wird diese Composition einen verhältnißmäßig nur kleinen Spielerkreis finden können. Doch sei zur Erläuterung noch bemerkt, daß die technischen Schwierigkeiten vorzugsweise nur in dem durch die gehäuften Versetzungszeichen erschwerten Lesen der Composition bestehen, durch eingehendere Uebung also zu überwinden sein werden.

Es war uns vergönnt, die Mazurka-Phantasie zuerst von schöner Hand, und nach den angedeuteten Anforderungen in meisterlicher Ausführung zu hören. Indem wir des genußreichen Eindruckes dankbar gedenken, wiederholen wir schließlich, was wir damals von Bülow's Werke dachten: Es ist nur eine „Mazurka“, aber es ist ein poetisches Werk von nicht gewöhnlichem Kunstwerthe. — G. R.

Aus Berlin.

Garibaldi sagte vor einiger Zeit zu den Italienern: „Wenn ihr euch schlagt, seid ihr Sieger," und dies mag wol seine Richtigkeit haben. Wie dort im ganzen italienischen Lande um Sieg und Freiheit gerungen wird, so bekämpft sich hier bei uns das rivalisirende, singende Italien. Die Truppe des Hrn. Merelli scheint doch in den Kämpfen der letzten Tage durch die berühmte Truppe des Hrn. Lorini den Kürzeren zu ziehen. Immerhin müssen beide Truppen in steter Rührigkeit bleiben, um keine der nothwendigen Vorsichten außer Acht zu lassen, die uns Berliner vor einem irgend unvorhergesehenen Ab- und Unfalle schützen sollen. „Il matrimonio segreto", die einst berühmte, jetzt total veraltete Opera buffa des Domenico Cimarosa, enthielt die verrosteten Waffen und unzweckmäßigen Wurfgeschosse, mit welchen am 13. October durch Hrn. Merelli's Truppe im königl. Opernhause kein Sieg errungen wurde; sie ging bei vollbesetztem Hause ganz spurlos vorüber. Unser in der dramatischen Musik vorgeschrittenes Jahrhundert verlangt mehr als diese italienischen Macaroni. — Hr. Ach. Lorini führte, merkwürdig genug, seine alte italienische Garde: „Carrion, Frizzi, delle Sedie, Brémond, Artôt und Neswadba" am Geburtstage unseres Prinzen Friedrich Wilhelm im „Barbiere di Seviglia" zu Kampf, Sieg und neuem Ruhm. Auch der Wahlplatz war ein neuer, größerer und herrlicherer, indem zum ersten Male in dem vom Baurath Tietz erbauten Victoria-Wintertheater diese Oper aufgeführt wurde. Dieser prachtvoll erbaute Kunsttempel hat bei seiner brillanten inneren Einrichtung auch eine herrliche Akustik. Die Königin des Abends im „Barbiere" war wieder die Alles bezaubernde Rosine, Frl. Artôt.

Wir Berliner Deutschen konnten uns unmöglich bei diesen italienischen Concurrenz-Ueberbietungen passiv verhalten und so zeigten wir uns am 12. und 21. October wirklich außerordentlich activ und vollführten nicht nur eine kühne That, sondern errangen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst und Musik einen Sieg, der werth ist in den Annalen unserer deutschen Oper aufgezeichnet zu werden. Wagner's echtdeutsches, dramatisches Tonpoëm „Lohengrin" war es, das in acht Tagen zweimal bei ausverkauftem Hause, durch die vortreffliche Leistung unserer einheimischen Künstler: Formes (Lohengrin), Krause (Telramund), Harriers-Wippern (Elsa), de Ahna (Ortrud) ꝛc. einen grandiosen Succeß erlebte. Sollte dies nicht ein geeigneter Fingerzeig für die hiesigen Opernverhältnisse sein, wenn von Seiten der königl. Generalintendantur dafür Sorge getragen würde, Richard Wagner's neueste, geniale Tondichtung: „Tristan und Isolde" in dem deutschen „Staat der Intelligenz", in Preußens Metropole zur ersten, kunstgerechtesten Aufführung zu bringen, vielleicht unter der Leitung seines berühmten Componisten? Ist nicht Berlin immer das Asyl für die ungebrochene Kraft aller edlen, großen Geistesrichtungen gewesen? Wie nun das wahrhaft Vorwärtsdringende, Zeitgemäße und Praktische stets das ist, daß der Gedanke (hier der musikalische), der Fortschritt in seiner ganzen idealen Reinheit sich überall, frei von allen Vorurtheilen, Sonderinteressen und Parteirücksichten, Bahn breche, so wird dadurch dem Triebwerk des Lebens, Ringens, Schaffens und Wirkens in der Kunst der Aufschwung gegeben, der es überhaupt erst in Bewegung setzt. Und so mögen alle diejenigen, welche als Leiter dramatischer Kunstanstalten dazu berufen sind, für die Kunst in idealer Weise zu wirken, damit alle Interessen der lebendigen, k[illegible] der verschmolzen und zur allgemeinen Geltung gebracht werden können, stets solche dramatische Werke geistigen Schaffens zur Aufführung bringen, bei welchen die Kunstidee sich unter den zeitgemäßen Formen zu verkörpern sucht. „Tristan und Isolde" ist ein solches Werk, darum beeile man sich hier, den kürzesten und geradesten Weg zu gehen, um zum vorgeschlagenen Ziele zu gelangen, denn sonst wird es uns wieder wie mit „Tannhäuser" und „Lohengrin" ergehen, daß wir das Werk erst hören, wenn alle Bühnen zweiten und dritten Ranges schon ein halbes Hundert Vorstellungen hinter sich haben.

Als neues Mitglied in der italienischen Oper des Hrn. Merelli tritt am 22. October in Rossini's „Italienerin in Algier" Sgr. Ciampi aus London als Thaddäus auf. Auch die italienische Oper des Hrn. Lorini hat in der Sgra. de Vries eine Nova-Sendung erhalten. Sie wird an demselben Abend in der „Norma" die Titelrolle singen. — Von den vier Quartett-Abenden der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns fand am 19. October im Englischen Hause der erste statt. Das Haydn'sche F dur-Quartett Cah. 5 Nr. 2 und das Beethoven'sche E moll-Quartett Op. 59 wurden von den vier Spielern und namentlich von dem genialen Führer des Quartetts, Hrn. Laub, in allen Sätzen so durchgeistigt nach den Intentionen der beiden Componisten wiedergegeben, daß der mächtige, feurige Beifall des Auditoriums, von der Kritik acceptirt, für die Ausführenden eine erneute Anerkennung ihrer Künstlerleistungen ist. Zwischen diesen beiden Quartett-Juwelen kam ein C dur-Quartett Op. 12 von S. Bagge als Novität zur Aufführung. Th. Rode.

Aus Frankfurt a. M.

Was sich seit dem 20. April bis Dato musikalisch Erhebliches in unseren Mauern zugetragen, kann diesmal kürzer angedeutet werden, denn die Concerte schlummern größtentheils zur Sommerzeit (wäre es bei vielen doch der ewige Schlaf!) und auf dem Musenberg der hiesigen Bühne hat sich außer den Gastspielen der italienischen Gesellschaft des Signor Merelli, einer Menge Sängergäste, und dem Austritt unserer Bravoursängerin Frl. Morska nichts Außergewöhnliches ereignet. Dem letzteren zufolge, und da uns schon früher die Soubretten Elise Schmidt und Veith verlassen, mußten nach und nach Lücken entstehen, welche trotz aller gemachten Anstrengungen unserer Verwaltung bis jetzt noch nicht ausgefüllt werden konnten. So wurden die Damen Weyringer, Litá, Saemann de Paez, Rohde und noch manche Andere zu Gastspielen zugelassen, ohne aber die gehofften Resultate zu gewähren. Da nun auch, und das ist das Schlimmste, Frl. Carl, trotz mancher vortrefflichen Eigenschaft, den hiesigen Ansprüchen an eine dramatische Sängerin nicht genügen will, und man nach Eppich's Abgang auch nach einem urkräftigen Heldentenor Verlangen trägt, so bleibt manche große Oper, worin solche Carneolen strahlen müssen, entweder ganz liegen, oder setzen sich deren Darstellungen dem strengen Gericht eines Publicums aus, das gewöhnlich nicht nach den Gründen solcher Wechselfälle forscht, und nicht bedenkt, daß jetzt fast überall Mangel an Sängern a gran casco herrscht. Auf der anderen Seite aber sind wieder eine sorgfältige Verwaltung und Regie nicht zu verkennen; unser vortreffliches Orchester unter Gustav Schmidt (von dessen Abgehen auch bereits eine müßige Cote-[illegible] Holtermann, und

auch die würdigen Bestrebungen unserer beliebten, und der selbst getadelten Mitglieder, gewähren der Anziehungspuncte immer noch genug, um gewissermaßen ein Gleichgewicht herzustellen, das vor gänzlichem Mißbehagen schützt. Trotz aller Rügen ist deßhalb auch unser Haus mindestens gut besetzt. Neuerdings gefiel ein Frl. Giffhorn als Agathe, und soll ein Frl. Grün aus Mannheim für das Soubrettenfach der kleinen Oper gewonnen sein. Möge uns also der liebe Himmel bald auf einen Status bringen, wie ihn das Publicum wünscht — denn auf ein gewisses Maß der Güte kommt es hier nicht an —, damit nicht auch wirklich eine Gleichgültigkeit eintritt, der am Ende alles Gebotene recht wird. Und hier wird mirs sehr ernst zu Sinn, gedenke ich der heimlichen Krankheiten und inneren Zersplitterungen der meisten deutschen Bühnen, denn es ist nicht zu verhehlen, daß, *je tiefere* Wurzeln die Gleichgültigkeit im Publicum gegen *die Gebilde* der Kunst schlägt, auch dessen Geschmacksverdorbenheit überhand nehmen muß. Die Gewohnheit, täglich sittenlose Sujets und unvollkommene Darstellungen vor sich zu sehen, macht am Ende das Publicum unfähig, Wohlgefallen an dem zu finden, was in der Literatur oder in den Künsten wahrhaft schön und werthvoll ist. Solche Gleichgültigkeit, welche dann nicht weniger die Häuser füllt, als das höchste Interesse, ist dann das Resultat des abgestumpften und herabgestumpften Verstandes. Auch an die Dunkelheit gewöhnt sich das Auge, und was soll aus unseren Instituten werden, wenn durch die besseren Bestrebungen nicht auch ein besserer Sinn im Gehirne der vielköpfigen Hydra, Publicum genannt, geweckt wird?

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Als wir im verflossenen Frühjahr die Reihe unserer Besprechungen über die Concerte der Musikgesellschaft „Euterpe" schlossen, konnten wir den dringenden Wunsch einer durchgreifenden Reorganisation nicht unterdrücken. Sie ist dem Institute — fast wider Erwarten schnell — geworden und schon vor einiger Zeit haben wir die Hauptpuncte dieser inneren und äußeren Umgestaltung mitgetheilt. Das am 30. October stattgefundene erste Abonnementconcert nun hat bewiesen, daß die Erwartungen, welche wir an eine solche Neugeburt geknüpft, keine übertriebenen gewesen; eine bedeutend gewachsene Abonnentenzahl war der äußerliche Beweis dafür, die sichtlich freudige, gehobene Stimmung Aller im Laufe des Abends aber das weit sprechendere innerliche Zeichen, daß dieses Concertinstitut sich zu neuem Aufschwunge kräftig erwiesen hat. In der That machten denn auch dieses erste Programm und die Gesammtleistungen der Direction wie den Ausführenden Ehre; wir hatten ein einheitliches, einen harmonischen Eindruck gewährendes Programm: daher der eigenthümliche Umstand, daß trotz der weiten Kluft zwischen den einzelnen Vertretern des Programms, von Bach bis Liszt, dennoch kein störender Sprung sich aufdrängte. Es bot: Toccata für die Orgel von J. S. Bach, instrumentirt für Orchester von H. Esser; Recitativ und Arie aus der Oper „Semele" von Händel, gesungen von Frl. Laura Lessiak aus Gratz; G dur-Concert für das Pianoforte von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Hans v. Bronsart; „Der Wanderer" von Franz Schubert, gesungen von Frl. Laura Lessiak; Berceuse von Chopin, Rhapsodie hongroise Nr. 2 von Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Reitermarsch von Franz Schubert, für Orchester eingerichtet von Liszt; als zweiter Theil: die B dur-Symphonie von R. Schumann. — Hans v. Bronsart hatte, wie wir unseren Lesern bereits früher mitgetheilt, die Direction der Orchester-, Musik-Dir. Wendelin Weißheimer aus Mainz die der Solo-Werke übernommen; Beide bewiesen denjenigen Grad von Kenntniß und Sicherheit, der zur äußeren Aufrechterhaltung erforderlich ist, Beide aber zugleich die höherstehende Eigenschaft der künstlerischen Intelligenz, des Feingefühls, welche allein dazu befähigen, den jedesmaligen Geist, die Stimmung eines Tonwerkes bis in alle Nuancen zu verfolgen und zur vollen Erscheinung zu bringen. Ein erhöhtes Leben sprach sich unzweideutig auch in den Leistungen des Orchesters aus; Alles ging wie von einem warmen Hauche beseelt, der ganze Körper hatte an Intensität des Tones, an Mächtigkeit der Wirkung gewonnen. Die Tempi waren stets sicher gehalten und dem Inhalte größtentheils angemessen; nur daß hie und da dem Orchester ein keckeres „ins Zeug gehen", den langsamen Sätzen weniger Dehnen zu wünschen gewesen wäre. Von den drei Orchesterwerken des Abends erschien Schumann's B dur-Symphonie Allen als ein lieber Bekannter, Bach's Toccata in F dur und Schubert's Marsch aber waren in dieser Gestalt für uns neu, beide Orchesterbearbeitungen verdienen unseren Dank: Esser's Arrangement der Toccata der Discretion und des Verständnisses wegen, mit denen die Originalgestalt auch in der neuen bewahrt ist, die Orchestration des Marsches von Schubert (für Pianoforte zu vier Händen) als ein Meisterstück moderner Instrumentation. Beide Stücke fanden allseitigen Beifall und das Lob namentlich auch der anwesenden Musiker. — Frl. Lessiak hat sich durch ihre Leistungen auf das Beste eingeführt. Ihre Stimme ist ein klangvoller Alt, ihr Ton von mächtiger Fülle in der unteren Lage, von ansehnlicher Höhe und nur in der schwächeren Mittellage noch der Ausbildung bedürftig; ein Unterricht in letzter Zeit bei Prof. Götze hat auf ihre Gesangsbildung dabei die günstigste Wirkung geübt. Die Textaussprache ist zuweilen dumpf, im Ganzen aber recht anerkennenswerth, die Tonerzeugung nur auf einzelnen Tönen gezwungen und gedrückt, die Coloratur bereits bedeutend zu nennen. Das Ansprechendste der ganzen Erscheinung aber ist ein Grad von Intelligenz, welcher namentlich den Schubert'schen „Wanderer" zu größter Wirkung erhob und nach dieser Leistung der Sängerin stürmischen Hervorruf einbrachte. — v. Bronsart zeigte auch in seinen diesmaligen Vorträgen (auf einem Härtel'schen Flügel) den technisch höchstgebildeten Virtuosen, den liebenswürdigen, fein empfindenden Musiker, dessen starke Seite die Darstellung des Anmuthigen oder Reizenden genannt werden kann. So gewann denn auch der Vortrag von Chopin's Berceuse und namentlich derjenige von Liszt's zweiter Rhapsodie entschieden den Preis des Abends in mehrmaligem Hervorruf. — Das ganze Concert hat allerwärts den erfrischendsten Eindruck hinterlassen und in den strebenden Köpfen die Hoffnung auf eine regsamere musikalische Aera unserer Stadt erneut. Noch sei erwähnt, daß Hr. Musik-Dir. Weißheimer so gefällig war, für die Dauer dieser Saison seine Betheiligung zuzusagen. Da Hr. v. Bronsart öfters als Solist auftreten dürfte, so war die Betheiligung eines zweiten Dirigenten nothwendig. P. L.

Leipzig. Am 27. October fand die erste Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses statt, und es wurde die in erfreulicher Zahl anwesende Zuhörerschaft durch den Vortrag der Quartetten in D dur von Haydn, in C dur von Mozart und des B dur-Trios Op. 97 von Beethoven erfreut. Ganz wundervoll führten die HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff das reizende, im ersten Satze besonders harmonisch pikante Werk Haydn's aus, sie wußten das Auditorium in einer Weise zu entzücken, daß sie dem Verlangen desselben, den jeden Grad von Schnelligkeit zulassenden letzten zu wiederholen, entsprechen mußten. Nicht minder schön kam das Mozart'sche Quartett (dessen kühner Anfang, wenn er von einem heutigen Componisten geschrieben würde, auch heute noch die Ungnade verschiedener Herren nach sich ziehen dürfte) zur Geltung. — Das Beethoven'sche Werk wurde von den Herren Capell-M. C. Reinecke, David und Davidoff ausgeführt, freilich etwas minder vollkommen als die beiden ersten Vorträge. Vor Allem ward der letzte Satz zu rasch genommen, was, abgesehen davon, daß es hierdurch Hrn. Reinecke unmöglich wurde, die Nonenfigur auf dem Pianoforte in der rechten Weise herauszubringen, besonders auch noch den Uebelstand nach sich zog, daß auf diese Weise der eigenthümlich gemüthliche Charakter verloren ging.

Leipzig. Das fünfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 1. November giebt uns wenig Stoff zu erfreulicher Mittheilung. Beethoven's F dur-Symphonie, ein von jeher beliebtes

Repertoirestück dieses Instituts, bot sich diesmal in Nichts weniger als vollendeter Weise dar; an die Stelle der Verve, der virtuosen Detailarbeit früherer Aufführungen war eine im Ganzen zwar correcte, aber auch merklich einförmigere, minder geistvoll sprühende Darstellung getreten und darum der sonst gerade nach dieser Symphonie ungewöhnliche Beifall des Auditoriums auf ein geringeres Maß zurückgeführt. Wagner's Faust-Ouverture, welche den Anfang des zweiten Theils bildete, und Weber's Euryanthe-Ouverture als Schluß des Concerts zeigten den ausgesprochensten Gegensatz. Dort die gewaltigsten Intentionen und eine fast nachlässige, kalte, von nicht ausreichendem Verständniß in Betreff der geistigen Aufgabe zeugende Durchführung seitens des Orchesters und eine geringe Theilnahme des Publicums, bei Weber's Ouverture ein mehr oberflächlicher Glanz des Werkes, ein theilweise effecthaschendes Abjagen des Orchesters, ein knallender Beifall der dankbaren Zuhörerschaft. Wir unsererseits hätten bei aller Würdigung des Weber'schen Prachtstückes auch, trotz der möglichst mittelmäßigen Ausführung, den Wagner'schen Intentionen etwas mehr Entgegenkommen von Seiten der „musikalischen" Zuhörer gewünscht. — Frl. Melitta Alvsleben, seit Kurzem am Hoftheater zu Dresden engagirt, sang die Arien „Wie nahte mir der Schlummer" der Agathe, und „Mich verläßt der Undankbare" der Elvira. Beide Leistungen wollten uns nicht sehr ansprechen. Ein von Natur lieblicher aber bei mangelhafter Tonbildung nicht ganz rein entwickelter Ton, ein nicht eben hoher Grad von Verständniß der betreffenden Stimmung, der Situation, und eine für den Concertsaal zu sehr äußerlich theatralische Betonung und Declamation ließen keine der Arien zu eigentlich durchgreifender innerer Wirkung gelangen; doch wurde die Sängerin nach der Freischütz-Arie gerufen. Was die Wahl der Pièccen anbetrifft, so ist uns von diesem Abend speciell bekannt, was auch außerdem öfters stattzufinden scheint: daß die betreffenden Solisten selbst dafür nicht verantwortlich zu machen sind. Hr. Alexander Schmit aus Moskau zeigte sich in dem Vortrage eines überaus seichten Concertinos von Piatti als ein in der Technik bereits sehr bedeutend vorgeschrittener Violoncellist, dessen Ton zwar nicht sehr ausgiebig ist (das Instrument selbst schien es nicht anders zuzulassen), der aber bei fortgesetztem Studium und bei noch gründlicherer Beachtung der Kunst des Nuancirens, des belebenden Vortrags, die höchste Beachtung verdient; es wurde ihm die Ehre des Hervorrufs zu Theil. — Hr. Franz Seeling aus Prag spielte uns drei eigene Compositionen für Pianoforte: Etude, Idylle und Loreley, Salonpièccen von gefälligem Genre, nicht ohne Delicatesse und Sauberkeit vor. Vielleicht wäre die Wirkung im Familienkreise eine intensivere gewesen.

Leipzig. Am 4. November führte der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche ein selten gehörtes Werk, das Weihnachts-Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester (mit Hinweglassung der in ihrem verstimmten Zustande nicht anwendbaren Orgel) von Seb. Bach auf. Es ist außer Frage, daß durch das Studium auch solcher Werke dieses Meisters, die nach geistigem Gehalt und äußerem Umfange nur in zweite Linie zu setzen, ein hohes Interesse gewährt wird; eine solche Ergänzung des ohnehin schon reichen Repertoires von hervorragenden Leistungen ist dann aber freilich stets nur als Ergänzung zu betrachten, ein solches Werk von zweiter Bedeutung nur vorübergehend einmal vorzuführen; Städten, wo Bach überhaupt noch ein unbekannter oder weniger gepflegter Name ist, dürfte das Weihnachts-Oratorium kaum zunächst zu empfehlen sein. So glänzend auch einige Stellen dieses Werkes: in der Mehrzahl der Sologesänge herrscht die formelle Manier jener Zeit einseitig vor, ohne daß hervorstechende Erfindung oder Reichthum des geistigen Inhalts für diese Monotonie entschädigten. — Von den sechs ursprünglich für die drei Weihnachtstage, Neujahr und die zwei Sonntage von Neujahr ab bestimmten Cantaten wurden diesmal die drei ersten und statt eines Duetts (Nr. 25 der dritten Cantate) Recitative, Arioso und Sopran-Arie aus der vierten gesungen. Auf diese Weise erhielt das Werk eine zu Aufführungen wünschenswerthe concisere Form und es dürfte sich solchergestalt auch anderen Vereinen zur Nacheiferung empfehlen. — Die Durchführung der Chöre ließ Nichts zu wünschen, vor Allem war der Choral des ersten Theils: „Wie soll ich dich empfangen" ein Meisterstück der Nuancirung, des getragenen Vortrags, des Verschmelzens aller Stimmen und des ungezwungenen Ueberganges der einzelnen Töne. Die Soli wurden von Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak von Grätz, Hrn. Scharfe und Hrn. Musik-Dir. John aus Halle ausgeführt; wir können sämmtliche Betheiligte loben. Frau Dr. Reclam zeigte wie stets tiefes Verständniß bei wohlthuender Sicherheit im Vortrage; Frl. Lessiak entwickelte auch hier eine große Fülle des Tons, hie und da hätten wir größere Ruhe, mehr Entschiedenheit der Betonung gewünscht, doch war namentlich ihr letztes Recitativ „Und die Hirten" eine frische, geistdurchwehte Leistung. Hr. Musik-Dir. John aus Halle war auch diesmal der feinfühlende tüchtig geschulte Sänger, als den wir ihn stets geachtet; Hrn. Scharfe hätten wir festeren Tonansatz und eingehendere Ausarbeitung gewünscht, doch war auch seine Leistung gegen frühere ein erfreulicher Fortschritt. Im Orchester erfüllten namentlich die Vertreter der Soli, deren Namen uns nicht bekannt geworden, ihre Aufgabe zur Zufriedenheit.

Leipzig. Am 4. November wurde im Conservatorium wie alljährlich der Todestag Mendelssohn's durch eine musikalische Feier begangen. Es kamen zur Aufführung die Motette von Gallus: „Ecce quomodo moritur justus", und von Mendelssohn'schen Werken: die Sonate für Pianoforte und Violoncell in B dur Op. 45, drei Lieder ohne Worte (gespielt vom Prof. Moscheles) und die A capella-Motette Op. 69 Nr. 1, wogegen das im Programm angesetzte Es dur-Quartett wegen Unpäßlichkeit des ersten Violinspielers ausfallen mußte. Die Sonate ward von den HH. Moscheles und Davidoff, der Gesang von Schülern und Schülerinnen der Anstalt unter Musik-Dir. Richter's Leitung ausgeführt.

Wien, am 3. November. Der „Fliegende Holländer" ist — anlangend die Rollenbesetzungsfrage — gestern Abend auf unserer Opernbühne in einem diesem Werke vorwiegend ungünstigen Sinne eingeführt worden. Geht man die Solopartien dieser Oper im Einzelnen durch, so macht Hr. Beck aus der Titelrolle genau Dasselbe, was ihn eine aus eitlem Beifallsdurste hervorgegangene üble Gewohnheit in neueren Tagen aus allen ihm anvertrauten Partien bilden heißt. In unumschränktem Vertrauen auf die wuchtige Kraft seiner Stimme verwendet dieser Sänger all sein Können, um jede Bühnengestalt, deren Schilderung ihm obliegt, zu einem schreienden Ungethüme herabzuwürdigen. Dies Streben bekundet denn auch sein „Fliegender Holländer" in jedem Zuge. Er zieht das Musikalische dieser Rolle vollständig in die Kreise der entarteten neuwelschen oder neufranzösischen Oper. Hr. Beck legt den Schwerpunct immer nur auf einzelne ihm eben zusagende Töne oder höchstens auf gewisse Phrasen, von deren mit aller Kraft loslegender Betonung er sich dröhnende Bravos verspricht, und leider auch immer empfängt. Mit dem Tadel dieser nicht blos lückenhaften, sondern Angesichts eines deutschen Bühnenwerkes, wie Wagner's „Holländer", sogar geradehin entstellenden, ja entsittlichenden Wiedergabe des musikalischen Theils ist aber die Kritik, Hrn. Beck gegenüber, noch lange nicht fertig. Er spielt entweder gar nicht, läßt also das eigentlich Dramatische seiner Rolle ganz fallen; oder er illustrirt die ihm anvertrauten Gestalten durch gewisse schablonenhaft eingelernte, fast immer in derselben Reihe wiederkehrende, lediglich durch Glanzsucht eingegebene Geberden, Hand- und Körperbewegungen, die sich zu jener Aufgabe, die er darzustellen berufen, ganz äußerlich verhalten, ja oft das geschmackloseste Widerspiel derselben bilden. Hr. Walter (Erik) hat, wie bisher fast jede, auch die inredestehende Rolle durch ein rastlos winselndes Betonen, durch das im weiteren Verfolge immer fühlbarere Unzureichende seiner Stimmkraft, endlich durch die gänzliche Abwesenheit dramatischer Gestaltungsgabe so hingestellt, daß kaum eine einzige Seite dieses so fein gezeichneten Charakterbildes zur Geltung gekommen. Auch Hr. Erl war der Partie des Steuermannes in keiner Rücksicht gewachsen. Er ließ sich vor Allem das in seiner kleinen, doch gewichtvollen Rolle pulsirende, so mannigfach verzweigte Stimmungsleben ganz entgehen. Sein Gesang hat in den besten Momenten lediglich die richtige Betonung der Noten, sonst aber auch kein Jota mehr erzielt. Hiervon abgesehen, liegt aber diesem sonst geübten, sattelfesten Sänger der Steuermann nicht bequem, daher er selbst stimmlich der Aufgabe nicht ganz Herr geworden, und durch schwankenden Tonansatz stellenweise sogar empfindlich gestört hat. Frl. Kraus (Senta) bringt es, als musikalisch eben nicht schlecht geschulte, für alles dramatische Gebahren jedoch schon von Hause aus unbegabte, und beinahe möchte man glauben kaum bildungsfähige Anfängerin auch hier nicht weiter, als zu einer noten- und partiturzeichengetreuen Betonung des Musikalischen. Zu dieser oft wahrhaft peinlichen Unfreiheit ihres Gebahrens kommt noch der bei der Zeichnung Wagner'scher Gestalten besonders fühlbare Mangel an jedweder Deutlichkeit der Wortaussprache. Es war sehr tactlos, eine solche Rolle so ungenügender Vertretung anheimzustellen, da doch unsere Opernbühne in Frau Dustmann eine der sinnigsten Darstellerinen der Senta zu besitzen in der günstigen Lage ist. Auch Frl. Weis war als Mary nur sehr nachsichtsvollen Ansprüchen genügend. Die einzigen Lichtpuncte dieser ersten Vorstellung waren vor Allem der immer treffliche, mindestens stets mit einer gewissen Weihe und Reife des musikalisch-dramatischen Verständnisses in den Kern seiner Rollen dringende Mayrhofer, dessen Daland auch diesmal ein Kernwurf gewesen. So lau und mißtönig die Männerchöre sich vernehmen ließen, so frisch und lebendig gingen die Frauenchöre vonstatten. Das Orchester wollte sich Anfangs auch nicht so recht in seine Aufgabe

finden. Dann erst zeigte sich der vollkräftige Meister, und behauptete sieghaft sein gutes Recht. Capell-M. Esser hat, bis auf einige zu rasche Zeitmaße, den Tactstock gut gelenkt. Trotz dieser im Ganzen, wie Sie sehen, äußerst mittelmäßigen Aufführung zeigte sich die zahlreich versammelte Hörerschaft ungemein beifallslustig, ja sichtlich gehoben durch die Geistesmacht des herrlichen Werkes in seiner Ganzheit wie in allen Einzelnheiten. Der Erfolg des „Fliegenden Holländers" war ein entschieden günstiger und — wie zu hoffen steht — nachhaltiger. Nun hätten wir die gewiß durch kein neueres musikalisches Bühnenwerk aufzuwiegende, wahre Künstlerfreude, Wagner's bedeutendste Schöpfungen bei uns eingebürgert zu wissen. Nur noch „Tristan" fehlt uns, und unser Wagnercultus ist ein vollständiger. S.

= **Jena**, 31. October. Es scheint uns von guter Vorbedeutung für die uns im Laufe des Winters bevorstehenden Kunstgenüsse zu sein, daß uns heute Gelegenheit geboten ist, über eine von Franz Bendel aus Weimar unter Mitwirkung der Hofmusiker Grün und Bürchl, sowie des Sängers Soboleff daher und des Musik-Dir. Naumann und Lehrers Winkelhaus von hier am 29. in dem akademischen Rosensaale veranstaltete musikalische Soirée zu berichten, durch welche wir gewissermaßen den Cyclus unserer akademischen Concerte eingeleitet resp. eröffnet betrachten möchten, da sie in jeder Beziehung als eine in hohem Grade befriedigende zu bezeichnen ist. Hr. Bendel, welcher durch seine Compositionen in engeren Kreisen bereits bekannt geworden, ist gewiß ein nennenswerther Repräsentant der neuen Schule, denn seine Technik ist wirklich bemerkenswerth; sie gewinnt noch durch das geistige Verständniß, mit welchem er das von ihm Vorzutragende behandelt. Hrn. Grün's vortreffliches Spiel ist uns schon aus unseren früheren Winterconcerten bekannt und allseitig gewürdigt worden und von Hrn. Bürchl glauben wir behaupten zu dürfen, daß er, ein Schüler Coßmann's, an Fülle und Reinheit des Tons demselben bald würdig zur Seite stehen wird. Der Sänger Hr. Soboleff ist mit guten Stimmmitteln ausgerüstet und verspricht bei noch weiterer Ausbildung seiner trefflichen Anlagen unter Leitung Milde's das Beste zu leisten; seine Stimme ist rein und voll, die Intonation präcis und kräftig. Hrn. Winkelhaus kennen wir als einen tüchtig durchgebildeten Violinisten. Zum Schluß nennen wir unter den Mitwirkenden noch unseren, vorgestern zum ersten Male hier öffentlich aufgetretenen Musik-Dir. Hrn. Dr. Naumann (aus Leipzig), Schüler von Rietz und Hauptmann, dem bei seiner Berufung hierher der Ruf eines so gut geschulten Theoretikers und Praktikers vorausging, daß wir in ihm einen würdigen Nachfolger unseres vortrefflichen Stade erhalten zu haben hoffen dürfen.

Amsterdam, 24. October. Die Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst hat in ihrer gestrigen Sitzung den literarischen Concurs erledigt, welchen sie vor etwa achtzehn Monaten ausgeschrieben hatte. Die Preisaufgabe bestand in historischen Skizzen als Beiträge zur Musikgeschichte der Niederlande während des 16. Jahrhunderts und war insbesondere an das Ausland gerichtet, weshalb die Arbeiten auch in drei verschiedenen Sprachen eingereicht werden konnten. Das Ergebniß ist für Deutschland höchst ehrenvoll, denn nur deutsche Bewerber haben Preise erlangt, und zwar: 1) Hr. O. Kade in Dresden für eine Monographie über Matthaeus le Maistre; 2) Hr. Dr. F. W. Arnold in Elberfeld für eine Abhandlung über Rhythmik und Tonalität der altniederländischen Volksweisen; 3) Hr. E. Pasqué in Darmstadt für eine Monographie über Adrian Petit. Seltsamerweise gründet sich diese Reihenfolge nicht auf die Würdigkeit, sondern blos auf den Umfang der betreffenden Arbeiten. Schließt man dagegen von der Höhe der bewilligten Prämien, unter Berücksichtigung des Umfanges der Manuscripte, auf die innere Gediegenheit, so erscheint die Preisschrift des Hrn. Dr. Arnold als die bei Weitem bevorzugteste, da sie verhältnißmäßig am glänzendsten honorirt wurde.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Folge erhaltener Einladung hatte H. v. Bülow die Solovorträge im zweiten Harmonieconcert in Magdeburg übernommen. Er spielte das Hummel'sche H moll-Concert, Mozart's C moll-Phantasie Nr. 3, sowie Bach's C moll-Toccata, und als Zugabe Meyerbeer's Schillermarsch, nach der demnächst erscheinenden Uebertragung von Liszt.

Am 20. October hat der Pianist Eduard Mertke aus Wesserling im Elsaß in dem benachbarten St. Amarin die zweite Liszt'sche Rhapsodie und auf Verlangen den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser" gespielt. Er wird in dieser Saison zunächst auch in Basel, Mannheim und Carlsruhe auftreten. In Mannheim soll bei dieser Gelegenheit u. a. die Schubert'sche Phantasie Op. 15 in Liszt's Orchesterbearbeitung zur Aufführung gelangen.

Der Opernwelt (so sagt die Ulmer Zeitung) soll in dem lyrischen Tenor Hrn. Friedrich Brofft ein neues Licht aufgehen. Er ist ein junger Frankfurter; kaum hatte er seine Carrière am Ulmer Stadttheater angetreten, sang er hintereinander den Sever, Lyonel, Arthur, Tamino und andere erste Tenor-Partien mit großem Beifall. Ein solcher Zuwachs wäre bei den vielen untergehenden Sternen am Opernfirmament jetzt gerade an der rechten Zeit.

In den Wiener Gesellschaftsconcerten dieses Winters werden u. a. zur Aufführung gelangen: Beethoven's D dur-Messe, Mozart's maurerische Trauer-, Schumann's Manfred-Musik, von Schubert symphonische Fragmente, von Volkmann ein Clavierconcert, von Debrois van Bruyck ein Requiem (Gedicht von Hebbel).

In München haben die Brüder Alfred und Henry Holmes, Violinisten aus London, mit großem Erfolge concertirt. Das Larghetto aus Spohr's Doppelconcert mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.

Frl. Giffhorn, Schülerin des Dr. Schwarz in Berlin, hat bei ihrem ersten Debut als Agathe in Frankfurt a. M. sogleich entschiedenen Erfolg errungen.

Joachim und Frau Clara Schumann haben nun auch ihre zweite und dritte Soirée in Dresden mit größtem Beifall gegeben.

Niemann soll bereits vom 1. Januar ab wieder in Hannover engagirt sein, wie die Zeitung für Norddeutschland meldet (?).

Musikfeste, Aufführungen. Bei dem schon früher von uns erwähnten Wettgesange in Lüttich hat die „Concordia" von Aachen den ersten Preis errungen.

Musikalische Novitäten. Der Künstler-Festzug, zur Schiller-Feier 1859 von F. Liszt componirt und in Partitur bei Kühn in Weimar herausgegeben, ist soeben in zweifachem Clavierarrangement, für zwei und vier Hände, von dem Componisten bearbeitet, ebenfalls bei Kühn in Weimar erschienen.

Literarische Notizen. „Loreley", der Geibel'sche Operntext, von dem Mendelssohn bekanntlich nur das Finale des ersten Actes in Musik gesetzt und die kurze Zeit bestehende Gödeke'sche Wochenschrift nur einige Auszüge abgedruckt hat, ist nun vollständig erschienen. Er bewegt sich ganz und gar nach der früher bräuchlichen Schablone.

Von A. Reißmann in Berlin steht eine Geschichte der neueren Musik unter dem „Titel: „Von Bach bis Wagner" in Aussicht.

Vermischtes.

Von dem „Deutschen Liederkranz" in New York geht uns der 13. Jahresbericht mit den Statuten zu. Wir entnehmen daraus eine für jedes deutsche Gesangs-Institut nacheifernswerthe Regsamkeit, die bei ihren Aufführungen dem Gesetze der vorurtheilslosen Vielseitigkeit huldigt und unter Anderem „Des Sängers Fluch" von Schumann, Chöre aus Wagner's „Tannhäuser", Schubert'sche wie Mendelssohn'sche, Händel'sche und Haydn'sche wie Liszt'sche Werke unter ihre ständigen Repertoirestücke zählt. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder ist auf 547 gestiegen, wovon 90 als activ zu betrachten sind.

Der Deutschen Tonhalle in Mannheim sind auf ihr Preisausschreiben, betreffend ein vaterländisches Gedicht, an 300 Bewerbungen zugegangen.

Notiz.

Die mit dem zweiten Preise gekrönte Arbeit des Hrn. Grafen Dr. Laurencin liegt uns jetzt druckfertig vor, und wir werden daher nicht säumen, dieselbe, sobald es der Raum gestattet, spätestens aber mit Beginn des nächsten Jahrganges, zu veröffentlichen. Wir beschleunigten bis jetzt das Erscheinen dieses längeren Aufsatzes nicht, da es uns nicht passend erschien, zwei Abhandlungen über denselben Gegenstand in kürzerer Frist auf einander folgen zu lassen. D. Red.

Briefkasten.

Dem Herrn Correspondenten in Jena. Weitere kurzgehaltene Berichte sind erwünscht.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

A. Hesse, Op. 22. Phantasie in C moll für die Orgel. Breslau, Leuckart. Pr. 12½ Ngr.

Es ist diese Phantasie eine der bewährten Compositionen Hesse's und hier in zweiter umgearbeiteter Auflage erschienen. Eingeleitet durch einen energisch anhebenden Adagiosatz, folgt ein Andante gracioso, dem sich ein Allegro nebst Fuge anschließt. Zur gelungenen Ausführung dieses wirksamen Tonstückes ist ein geübter Orgelspieler nöthig.

A. Hesse, Op. 84. Einleitung zu Graun's „Tod Jesu" für die Orgel. Breslau, Leuckart. Pr. 10 Ngr.

Dieselbe beginnt mit einem Andante grave Es moll unter Wechsel des vollen und Oberwerks; bald erscheint das Motiv des Eingangschores: „Seine Seele ist voll Jammer" weiter ausgeführt mit Umkehrung des Thema; das Ganze beschließt der Anfangschoral der Passionsmusik: „O Haupt voll Blut und Wunden" contrapunctisch bearbeitet. Die Graun'sche Passion entbehrt einer sogenannten Einleitung und mag dies möglicherweise dem Componisten Anregung gegeben haben, eine solche als am einfachsten der Orgel zuzutheilen. Dennoch würden wir behufs einer Aufführung der Passionsmusik diese Einleitung — an und für sich ein sehr schätzbares Werk — nicht empfehlen. Den Schluß derselben bildet, wie schon bemerkt, der Eingangschoral und würde deßhalb derselbe, um unnöthige Längen zu vermeiden, selbst wegfallen müssen. Gerade aber dieser Choral, vom Chore recht zart vorgetragen oder von einer ganzen Gemeinde kräftig zum Himmel emporgesandt, ist von herrlicher Wirkung und bildet an und für sich Einleitung genug. — Auch würden wir für den Charfreitag, für welchen doch zunächst jenes Oratorium bestimmt ist, uns entschieden gegen den Gebrauch des vollen Werkes erklären: dazu hat es Zeit bis zum Auferstehungsfeste.

Gustav Merkel, Op. 23. Sechs Vorspiele für die Orgel. Erfurt, Körner. Pr. 10 Ngr.

Referent hat schon zu verschiedenen Malen Orgelcompositionen Merkel's unter Händen gehabt und wiederholt darauf hingewiesen, welch außerordentliches Talent dem jungen Componisten innewohnt. Auch die vorliegenden kleinen Vorspiele geben hiervon Zeugniß. Da ist nichts Gemachtes; klar und durchsichtig im Satze, verbinden sich die einzelnen Stimmen zu solch feiner contrapunctischer Bearbeitung, wie wir sie in neueren Compositionen selten finden werden. Nr. 1 Moderato F dur; Nr. 2 und 3 Andantino in G dur und G moll; Nr. 4 Pastorale; Nr. 5 fugirter Satz und Nr 6 Einleitung mit kurzer Fuge sind die in dem Hefte enthaltenen Sätze, die eine nähere Beziehung zu irgend einem Chorale nicht haben. Die Ausführung derselben ist nicht schwer und dürfte auch minder geübten Orgelspielern gelingen.

Georg Vierling, Op. 23. Sechs Orgelstücke. Breslau, Leuckart. Pr. 17½ Ngr.

Dies Werk steht hinter dem oben besprochenen bedeutend zurück. Gewöhnlich in der Erfindung, ist die weitere Durchführung fast armselig zu nennen. Ebenso finden wir, namentlich bei den zweistimmigen Sätzen, den Wohlklang stellenweise so bei Seite gesetzt, daß wir Druckfehler vermuthen möchten. Wir verweisen als Beleg für beide Beziehungen besonders auf Nr. 2 und 3 der Orgelstücke.

Für Männerchor.

Gustav Flügel, Op. 58. Drei Cantaten für geistlichen Männerchor. Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1. Oster-Cantate. (Part. und Stimmen 20 Ngr.) Nr. 2. Pfingst-Cantate. (27½ Ngr.) Nr. 3. Zum Gedächtniß der Verstorbenen. (10 Ngr.)

Alle drei Cantaten bieten zwar nichts ungewöhnlich Hervorstechendes, entsprechen jedoch ihrem Zwecke. Die erste: „Christ ist erstanden" befriedigt uns am wenigsten. Es fehlt ihr an innerem Zusammenhange, Eines geht nicht aus dem Anderen auf natürliche Weise hervor und darum macht das Ganze, trotz selbstverständlich geschickter Technik, auf uns den Eindruck des Gezwungenen. — Nr. 2. „Komm heiliger Geist" leidet an dem eben Beregten nicht. Die Cantate ist weiter ausgeführt, zum Schlusse mit einem fugirten Satz versehen, der, nur durch einige Tacte in ruhiger Bewegung unterbrochen, dieselbe in mannigfachen Verkettungen und Verschlingungen zu Ende führt. Die Arbeit ist vorzüglich, der Führer jedoch nicht gewählt genug. — Nr. 3. „Mitten wir im Leben sind", liedartig aufgefaßt, ist ein sehr gelungener Satz, ganz dem Zwecke angemessen, nur zu viel gewürzt mit dem verminderten Septimenaccord.

Julius Kämpfe, Neun Festsprüche zu allen hohen christlichen Festen für vierstimmigen Männerchor. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Ngr.

Das Heft enthält neun kurze Sätze „Festsprüche" zu den hohen Festen der christlichen Kirche, welche, obwohl unter einander ziemlich ähnlich, durch ihre leichte Ausführbarkeit Kirchenchören von geringen Mitteln zu empfehlen sein dürften. Der Componist ist Dirigent des Magdeburger Domchores.

Johannes Zahn, Kirchengesänge für den Männerchor aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Nürnberg, Raw'sche Buchhandlung.

Die Kirchengesänge, mit deutschem Text und nach dem Kirchenjahr geordnet, reichen im vorliegenden Hefte (nur Partitur) vom Advent bis zur Passionszeit. Der Herausgeber, Inspector des Schullehrerseminars in Altdorf, sagt im Vorworte: „Als ich vor vier Jahren den Musikunterricht an hiesigem Schullehrerseminar übernahm, war ich in nicht geringer Verlegenheit, welche geistliche Musik ich außer den einfachen Kirchenliedern von den Seminaristen singen lassen könnte. Da nämlich wegen Mangels an Frauenstimmen hier kein gemischter Chor gebildet werden kann, so war ich ausschließlich auf den Männergesang angewiesen." Hieraus erhellt der Zweck und die Art des Inhaltes dieser Sammlung; es sind zumeist Tonstücke für Männerchor gesetzt, wobei natürlich Veränderungen in den Tonarten und Versetzungen der Stimmen nothwendig wurden. Die Componisten Handl (Jacobus Gallus), Palestrina, Pitoni, Leonhard Schröter, Gregorio Turini, Vittoria, Giov. Croce, Leo Haßler, Vincenzii Ruffi, Gregor Archinger sind in diesem Hefte theilweise durch mehrere Compositionen vertreten.

Th. Schneider.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

W. Speidel, Sieben deutsche Volkslieder für vier Männerstimmen arrangirt. 2 Hefte à 15 Ngr. Stuttgart, Ebner'sche Musikalienhandlung.

Wir können uns hier nur auf eine kurze Anzeige der der Augsburger Liedertafel gewidmeten Hefte beschränken. Das erste Heft bringt: Der Tannenbaum; Heimliche Liebe; Abschied eines Handwerksburschen; Der Jäger aus der Churpfalz. Heft 2: Laß ab von der Liebe; Treue Liebe; Die Hussiten vor Naumburg. — Die Harmonisirung ist eine geschickte.

Album für vierstimmigen Männergesang. Magdeburg, Heinrichshofen.

Es liegt uns Nr. 27 des Albums: Bayrisches Volkslied „Hab oft die ganze Nacht" vor, für Tenor- oder Bariton-Solo und Brummstimmen gesetzt, zugleich aber auch ein Arrangement für eine Singstimme und Pianoforte. — Einfache Volksmelodie mit etwas Holia ho am Schluß. — Pr. 5 Ngr.

A. Oechsner, Op. 20. Preisgesang für vier Männerstimmen, Solo und Chor. Mainz, C. E. Hickethier. Partitur und Stimmen 1 fl. 36 kr.

Dieser Preisgesang, Gedicht von Garve, bildete zur Zeit das 15. Ausschreiben der deutschen Tonhalle zu Mannheim, doch ist das

vorliegende Werkchen nicht die Preiscomposition selbst, sondern eine durch die Herren Preisrichter Spohr, Reißiger und Hetsch im Jahre 1858 besonders belobte. Dieselbe erhält durch Wechsel zwischen Chor und Quartettsologesang, sowie Vereinigung zum achtstimmigen Satz Mannigfaltigkeit und wirkungsreiche Klangeffecte. Die Stimmen sind sanglich gefügt und das Ganze bietet keine besonderen Schwierigkeiten, ausgenommen, daß der erste Tenorist des Soloquartetts mit einem hohen H gesegnet sein muß. Der fugirte Satz: „Allegro moderato" ist etwas gewöhnlich im Motiv und trocken in der Ausführung, auch ist die Behandlung des Textes nicht immer zu loben (siehe u. A. Seite 5 der Partitur, namentlich die letzten drei Tacte).

H. A. Heinze, Op. 33. Der Morgen. Für vierstimmigen Männerchor. Amsterdam, Gilbers. Part. u. Stimmen $22^{1}/_{2}$ Ngr.

Die Dichtung von H. Heinze gab dem Componisten Anregung zu weiterer musikalischer Ausführung und ist ihm diese auch recht wohl gelungen. Wir betonen hier besonders den volksthümlichen Gesang des Hirten und erkennen namentlich hierbei den Wegfall der sonst üblichen Brummbegleitung an. Das sinnlose Auseinanderreißen der Textesworte in den begleitenden Stimmen (siehe u. A. S. 4, Tact 16 und S. 9, Tact 10 der Partitur) hätte leicht vermieden werden können. Die Composition ist der Liedertafel „Cäcilia" im Haag gewidmet.

C. Schuppert, Op. 7. Vier Gesänge für vier Männerstimmen. Cassel, Carl Luckhardt. Part. und Stimmen $22^{1}/_{2}$ Ngr.

Der Componist dieser Lieder, Hoforganist und Dirigent der Casseler Liedertafel, giebt in denselben einen ganz achtungswerthen Beitrag zur Männergesangsliteratur. Nr. 4. Waldlust spricht uns in seiner Einfachheit durch seinen munteren, fröhlichen Ton besonders an, ebenso ist auch der Charakter des Volksliedes in Nr. 2 sehr gut getroffen. Nr. 3: An die Heimath, erhebt sich nicht über das Gewöhnliche und Nr. 2 Ständchen schwächt sich namentlich nach der Mitte zu etwas ab.

Franz Mücke, Abendlied für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Trautwein. Part. und Stimmen 15 Ngr.

Wir haben diesem Liede kein besonderes Interesse abgewinnen können. Gewöhnlich in der Erfindung, berührt uns namentlich der dreimal kurz nacheinander folgende unmittelbare Uebergang in die Tonart der Unterterz unangenehm (G-Es; B 7 Ges; Ges-D); bei einem so kurzen Liede denn doch zu viel dieser Art wohlfeiler Modulation.

Franz Abt, Deutsche Sängerhalle. Breslau, Leuckart.

Die erste Lieferung der „deutschen Sängerhalle" für vierstimmigen Männerchor enthält Original-Compositionen von Veit, Herbeck, Abt und Storch. Nr. 1. Freie Kunst (Uhland) von W. H. Veit gehört zu den Liedern, die uns wie alte Bekannte entgegentreten, nur hier und da mit harmonischen Reizmitteln ausgestattet; namentlich ist der verminderte Septimenaccord in diesem Liede zum Uebermaß angewendet. Nr. 2. Zum Walde (Scheurlin) und Nr. 5. Der traurige Jäger (Eichendorff) von J. Herbeck. Ersteres, mit vier Hörnern begleitet, ist ein frisches, kräftiges Chorlied, dessen Gesammtwirkung durch den Hinzutritt der Hörner wesentlich erhöht wird. „Der traurige Jäger" von demselben Componisten zeigt deutlich, wie es nur der Hand des Meisters bedarf, um in kleiner Form und bei beschränkten Mitteln ein lebendig zu uns sprechendes Bild zu schaffen. Das Liedchen will öfters und mit dem gehörigen Verständniß gesungen sein, wirkt dann aber in seiner düsteren Färbung um so anziehender. Nr. 3. Morgenlied (Dieffenbach, Klein) von F. Abt ist ein ansprechendes, lebendiges, klangvolles Lied, das durch die besondere Protection des ersten Basses effectuirt. Nr. 4. Husarenlied von J. M. Storch ist eine nicht üble Composition, die bei exactem, scharfen Vortrage und starker Besetzung der Stimmen gefallen wird. Die Ausstattung des ganzen Werkes ist gut und der Preis der einzelnen Lieferungen (Part. u. Stimmen à 20 Ngr.) ein billiger zu nennen. Der beigedruckte Prospect giebt als Zweck der deutschen Sängerhalle an: die besten Compositionen der Jetztzeit für einen enorm billigen Preis leicht zugänglich zu machen. Nur Gediegenes findet in derselben eine Stätte, alles Seichte, Triviale und niedrig Komische bleibt ausgeschlossen. Ebenso bezweckt das Unternehmen, jungen Talenten Anregung zu geben und endlich bringt der Umschlag jedes Heftes musikalische Notizen, Anzeigen erschienener Neuigkeiten, Berichte über Gesangs-Aufführungen, Sängerfeste u. dgl. — Alle 6—8 Wochen erscheint ein Heft und verpflichten sich die Subscribenten auf ein Jahr, nach dessen Verlauf ihnen noch die Partitur eines größeren Werkes für Männergesang als Prämie zufällt. Beiträge von musikalischen Mittheilungen, Manuscripte u. s. w. sind an den Herausgeber, Hofcapell-M. Franz Abt in Braunschweig, zu richten.

Th. Schneider.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

H. A. Wollenhaupt, *Impromptu* pour Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $7^{1}/_{2}$ Ngr.

D. Krug, Op. 107. *Mazurka mélancolique* pour le Piano. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

———, Op. 108. *La Sérénade* pour le Piano. Ebendas. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Wollenhaupt's Impromptu ist eine angenehm klingende Kleinigkeit in Des, die der Componist in selbstgerechter Würdigung ohne Opuszahl erscheinen läßt. Im vorgeschriebenen Allegro-Tempo gespielt, klingt es wie ein niedlicher Galopp. Die vielverbrauchten Accordfolgen gegen das Ende des Stücks, sowie der unpassende Organistenschluß, der mit einem claviermäßig-modernen zu vertauschen war, prägen dem Ganzen die Spuren großer Eilfertigkeit auf. — Von den angezeigten Compositionen D. Krug's hat uns die Mazurka in B moll recht wohl gefallen. Charakteristisch im Ausdruck, von lebendigen Rhythmen und wirksamen Claviereffecten belebt, verdient dieselbe in der Salonliteratur beachtet zu werden. Die Serenade Op. 108 ist ein Stück in Des von sehr wenig Bedeutung. Sie gehört zu jener Legion von Compositionen, von denen man alles Gute und alles Schlimme weiß, wenn man die Vorzeichnung kennt.

G. R.

Adolph Proßnitz, Op. 17. Waldeinsamkeit, musikalische Skizze für das Pianoforte. Wien, C. A. Spina, Pr. 15 Ngr.

———, Op. 18. Sechs Poesien für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Hr. Proßnitz ist ein guter, feingebildeter Musiker. Weil er dies, sollte er sein Pfund nicht an Salonnippen, gleich jenem Op. 17, vergeuden. Dieses ist ein bloßes Klangstück. Man findet hier — außer dem nach Programm-Musik schimmernden Titel und den vielversprechenden Tonarten H und Fis dur — nur herkömmliches Getöne nach längst abgebrauchter Transscriptions- und Paraphrasenschablone. Wäre mindestens das Thema von irgend einer Bedeutung, man ginge über den Flitter seiner Umgebung vielleicht hinaus. So aber weht uns schon beim Durchspielen des Grundgedankens eine von musikalischen Wohlgerüchen geschwängerte Luft an. Daß der Componist dieses Op. 17 unter jene Reihe der Berufenen gehöre, zeigt er durch sein Op. 18. — „Poesien" heißt der Titel dieser sechs Clavierstücke. Er ist kein leerer Schall, sondern eine geistige That. Was da geboten wird, ist Programm-Musik weiteren Sinnes. Die Ueberschriften der einzelnen Tonstücke heißen: „Mährchen, Capriccio, Ländliche Ruhe, Barcarole, Abschied und Entschluß." Schumann's erste Periode, überhaupt der etwa seit Chopin nach auswärts gewonnene Umschwung äußert in diesem Clavierwerke seine nachwirkende Kraft. Das Ganze wie jedes Einzelne darin hat Zug, Stimmung und beurkundet eine aus richtigem Tacte hervorgegangene Lebensanschauung. Am glücklichsten sind die humoresken und capriciösen Tonbilder gezeichnet. Auch findet sich in diesem Hefte viel Bemerkenswerthes in harmonischer und rhythmischer Beziehung, welches den von der Gegenwart und ihrem Bewußtsein in Wahrheit erfüllten Tondichter verräth.

J. C. Keßler, Op. 62. *Une larme sur la tombe de son élève.* Meditation funèbre. Wien, Weßely & Büsing.

In diesem Tonstücke trifft wieder einmal vollkommene Salonfähigkeit mit künstlerischer Gewiegtheit zusammen. Der Hauptgedanke wurzelt in Chopin. Zu diesem überkommenen Wesen gesellt sich aber schon in der Melodienbildung deutscher Ernst. Der harmonische Theil ragt besonders in zweiter Hälfte durch überraschende Wendungen hervor, ohne doch im Mindesten den einheitlichen Fluß zu beirren. Dieser letztere wird hier durch eine in rhythmischer Beziehung treu festgehaltene Figur begründet.

Dr. Laurencin.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien für Männergesangvereine.

Bei **C. Weinholtz** in *Braunschweig* erschienen soeben und sind durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Möhring, Ferd., Op. 43. Drei Lieder eines Musikanten. — Der Musikant auf der Wanderschaft. — In der Schenke. — Auf der Strasse. — Part. und Stimmen 25 Ngr.

Tschirch, Wilhelm, Der deutsche Sänger. Eine Sammlung leichter 4stimmiger Männergesänge, ernsten und heiteren Inhaltes. 2. Liefrg. Part. und Stimmen 25 Ngr. — Inhalt: Was treibt den Waidmann, von *L. Spohr* — Hass den Philistern, von *Ernst Tschirch*. — Das Mutterherz, von *Ad. Klauwell*. — In stillen Stunden, von *W. Tschirch*. Ein Schütz bin ich, von *C. Kreuzer*. — Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, von *Haydn*.

Früher erschienen:

Abt, Franz, Op. 147. Sängers Morgenfahrt. Guten Morgen. — Marschlied. Morgenständchen. — Waldesgruss. Part. und Stimmen 1 Thlr.

————, Op. 148. Drei Gesänge: Nr. 1. Nachtstück. Gedicht von *Mayerhofer*. Part. u. St. 15 Ngr. Nr. 2. Du schöne Welt, Gedicht von *Eggers*. Part. und St. 15 Ngr. Nr. 3. Abendfeier, Gedicht von *Flotow*. Part. und Stimmen 7½ Ngr.

Markull, F. W., Op. 40. Deutsche Sangeslust. Sechs Gedichte von *Hoffmann v. Fallersleben* u. *L. Uhland*. Heft 1. Heute und Morgen. — Auf der Wanderung. — Frühlingsglaube. — Part. und Stimmen 15 Ngr.
Heft 2. Lied der Landsknechte. — Tröstung. — Tanzlied. — Part. und Stimmen 1 Thlr.

Möhring, Ferd., Op. 36. Drei Lieder eines Postillon. Part. und Stimmen 25 Ngr.

————, Op. 39. Auf offener See für Chor und Soli mit Orchesterbegleitung. 1 Thlr. 15 Ngr.

————, Op. 41. Soldatenlieder. 1. Heft. Der Soldat. — Krieger-Tod. — Reiterlied. — Part. u. St. 15 Ngr.
2. Heft. Der alte Sergeant. — Auf dem Marsche. — Auf der Wache. — Part. und Stimmen 20 Ngr.

————, Op. 42. Drei Lieder eines Seemanns. — Ewig treu. — In die See. — Vorbei. — Part. u. St. 22½ Ngr.

Tschirch, Wilhelm, Der deutsche Sänger. Eine Sammlung 4stimmiger Männergesänge ernsten u. heiteren Inhaltes. 1. Heft. Part. und Stimmen 16 Ngr. — Inhalt: Ergo, von *Jul. Weiss*. — Thüringer Volkslied: Gedenke mein, von *W. Tschirch*. — Volkslied, von *Stuckenschmidt*. — Schweizerlied, von *Ernst Tschirch*.

Im Verlage von **Heinrich Weiss** in *Berlin*, Breite Str. 31, erschien soeben:

Hopfe, J., Op. 54. 8 Trios für Pfte., V. und Vcello über Opernthemen. Jede Nummer 1 Thlr. Nicht schwer u. brillant. Nr. 1. Don Juan. Nr. 2. Zauberflöte. Nr. 3. Figaro. Nr. 4. Titus. Nr. 5. Cosi fan tutte. Nr. 6. Entführung. Nr. 7. Fidelio. Nr. 8. Freischütz.

Roessel, L., Op. 3. Die Judenrekrutirung. Komisches Männerquartett. Part. u. St. 15 Ngr.

Daase, R., Op. 101. Battement de Cœur f. Pfte. 12½ Ngr.

————, Op. 102. Jockey-Galopp f. Pfte. 10 Ngr.

————, Op. 103. Ph[illegible] Rat catchers daughter

Maliszewski, C. v., Allegro appassionato für das Pianoforte u. Violine. 12½ Ngr.

Weiss, G. G., Op. 17. 6 geistliche Gesänge mit Pfte. zur Nachfolge Christi von *Thomas v. Kempis*, anschliessend an *Joh. Gossners* Uebers. m. Anw. u. Nachlese zu jedem Kapitel. (Leipzig, Tauchnitz.) Pr. 1 Thlr.

Leutner, A., Op. 45. Sodalisken-Polka f. Pfte. 7½ Ngr.

Rosenfeld, J., Op. 13. An die Taube f. 1 St. m. Pfte. 5 Ngr.

Hopfe, J., Op. 55. Nr. 1—4. Die Ermunterung im Pfte.-spiel. Beliebte Opernmelodien u. Volkslieder ohne Octaven u. m. Fingersatz in fortschreitender Schwierigkeit. Jede Nummer 10 Ngr., compl. 1 Thlr.

————, Op. 56. Weihnachts-Concert für Pfte., Viol., Vcello. u. Kinderinstrumente. 25 Ngr.

Badarzewska, Th. v., Mazourka f. Pfte. 10 Ngr.

————, Danse Rêverie f. Pfte. 10 Ngr.

Helwig, J., Garibaldi-Polka f. Pfte. 5 Ngr.

Pardow, Otto, 2 Lieder f. 1 St. m. Pfte. 12½ Ngr.

Zwick, J., Op. 3. Souvenir de Brandenburg. Galop brillant f. Pfte. 15 Ngr.

Schiesser, D., Cupido-Polka f. Pfte. 5 Ngr.

Hoff, Fr., Op. 43. La Gazelle. Valse brill. f. Pfte. 20 Ngr.

Bach, S., Präludium m. Cantilene v. *J. Hopfe* f. Pfte. 5 Ngr.

Sussmann, Heinr., Op. 2. Das Vergissmeinnicht. Lied f. 1. St. m. Pfte. 5 Ngr.

————, Op. 3. Sonntagsfrühe. Lied für 1 Stimme m. Pfte. 5 Ngr.

————, Op. 4. 2 Lieder f. Männerquartett. 10 Ngr.

Plato, C., Die Mühle am Bache. Idylle f. Pfte. 15 Ngr.

————, Nocturne f. Pfte. 10 Ngr.

————, La Prière. Romance f. Pfte. 10 Ngr.

————, Des Mädchens Klage, Melancolie. f. Pfte. 10 Ngr.

————, Le Désir. Romance f. Pfte. 10 Ngr.

————, 3 leichte Rondinos f. Pfte. 15 Ngr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Die Gesangkunst,

physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt.

Anleitung zur vollendeten Ausbildung im Gesange,

sowie

zur Behandlung und Erhaltung des Stimmorgans und zur Wiederbelebung einer verloren geglaubten Stimme.

Mit

Berücksichtigung der Theorien der grössten italienischen und deutschen Gesangmeister und nach eigenen Erfahrungen systematisch bearbeitet und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben.

Von

C. G. Nehrlich.

Neue wohlfeile Ausgabe

der zweiten durchaus umgearbeiteten und sehr vermehrten Auflage. Mit anatom. Abbildungen.

Preis nur 1½ Thlr.

B. G. Teubner.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

CATALOG № 168

von *E. Weingart,* Buchhändler in Erfurt.

Musicalien.

Die hierin verzeichneten Artikel können durch alle Buchhandlungen, wie auch direct gegen baare Zahlung bezogen werden.

Aiblinger, C., Missa. (№ 6 in Es.) Vierst. m. Orch. Geschr. 12½ sgr.
Albrechtsberger, J. G., 6 Fugen f. 2 Violinen, Viola u. Vclle. Partit. 16 sgr.
Anacker, A. F., das Licht des Glaubens. Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 10 sgr.
Auswahl deutscher Lieder mit ein- u. mehrstimmigen Weisen. (180 Lieder enth.) 12. Leipz. 1836. Ppbd. 7½ sgr.
Bach, Joh. Chr., Sonaten f. Pfte., Violine u. Vclle. Geschr. D dur. 10 sgr. F dur. 10 sgr.
— — Sonaten f. Pfte. u. Violine. Geschr. № 1. C dur. 10 sgr. — № 2. Es dur. 10 sgr. — № 3. A dur. 10 sgr.
— J. S., Cantate „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe." Vierst. m. 2 Viol., Viola, Bass, Horn u. Orgel. Part. u. St. Geschr. 1 thlr.
— — Cantate „Herr, wie du wilt." 4stimm. m. 2 Viol., Viola, Bass, 2 Oboen, Horn u. Orgel. Part. u. St. Geschr. 1 thlr.
Baumgarten, C. F., (ca. 1780) Magnificat. Vierst. m. 2 Viol., Viola, Bass u. Orgel. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
Beethoven, Arie f. Sopr. m. Chor aus „Christus am Oelberg." Part. Geschr. 10 sgr.
— Concert f. Pfte., Violine u. Vclle. op. 56. Geschriebene Part. v. 300 Seiten. Fol. Ppbd. 1 thlr. 5 sgr.
— Concert f. Pfte. op. 19. B dur. Geschr. Part. v. 169 Seiten. Fol. Ppbd. 25 sgr.
— gr. Ouv. zu Lenore. Part. Geschr. 25 „
— Ouvert. f. Orch. G m. Geschr. Part. 20 „
— Concert f. Pfte. op. 73. Es dur. Geschr. Part. v. 232 Seiten. Fol. Ppbd. 1 thlr.
— Ouvert. zu Prometheus. Part. Geschr. 20 sgr.
— Quartetten f. 2 Viol., Viola u. Vclle. Part. Geschr. op. 74. Es dur. 10 sgr. — op. 95. F moll. 10 sgr.
— Scena ed Aria „Ah perfido." Part. Geschr. 16 sgr.
Benda, F., 6 Duetten f. 2 Violinen. Geschr. 15 „
— G., 3 Sonaten, 1 Sinfonie u. 7 Sonatinen f. Clavier. 15 sgr.
— — Herr, ich will dir danken unter den Völkern. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.
— — Ariadne auf Naxos. Partitur. 1 thlr.
— das Findelkind. Operette. Clav.-Ausz. m. Text. 15 sgr.
— — 14 Arien u. Duetten aus dem tartar. Gesetze, m. Pfte. 10 sgr.
Bergt, A., Cantaten. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
Oster-Cantate „Christ ist auferstanden." 15 sgr.
Psalm 112 „Wohl dem, der barmherzig." 10 „
Der Glaube. „Die Menschheit fühlt." 12½ „
„Allmächtiger, o höre mich." 15 „
„Preisst den Herrn." 10 „
„Danket dem Herrn." 10 „
Das Vater-Unser. 12½ „
„Gott sey uns gnädig." 10 „
Beyer, Joh. Sam., (geb. 1699, gest. 1744) „Also liebet Gott" f. 2 Sopr. m. 2 Violen, 2 Hörnern u. Orgel. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
Bierey, G. B., Oster-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 20 sgr.
Binder, Ch. S., (gest. 1789) 6 Divertimenti f. Clavier u. Violine. Geschr. 15 sgr.
— — 6 Sonaten f. Clavier. 15 „
Böhme, J. C., (geb. 1652) „Uns ist ein Kind geboren." 8stimm. f. 2 Chöre m. kl. Orch. u. Orgel. Geschr. 12½ sgr.
Bräuer, C., Psalm 23. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 10 sgr.
— — Psalm XV. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 10 „
Brixi, F. X., (geb. 1732, gest. 1771.) Messen. Vierst. m. kl. Orch. Part. u. St. Geschr. C dur. 12½ sgr. — D moll. 15 sgr. — D dur. 12½ sgr. — A dur. 10 sgr.
Burckhard, vollständ. musical. Wörterbuch, enth.: die Erklärg. aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke etc. 8. (Ldpr 1⅔ thlr.) 16 sgr.
Caldara, „Peccavi." F. Alt, Ten. u. Bass m. Orgel. Geschr. 7½ sgr.
Cannabich, C., Cantate auf Mozarts Tod. M. Pfte. Geschr. 6 sgr.
Capuzzi, A., (geb. 1755.) Concerto f. Violino m. Violino rip., Violetta oblig. u. Basso. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
Cauczelli, (Napolitano) VI Duetti a due Violini. Geschr. 12½ sgr.
Clementi, M., 3 Sonaten f. Pfte. u. Violine. op. 13. Geschr. 10 sgr.
Czerny, C., grosse Uebung der Terzenläufe in allen 24 Dur- u. Moll-Tonarten f. Pfte. m. Fingersatz. op. 380. 10 sgr.
Danzi, F., Preis Gottes. Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 16 sgr.
— — das Freudenfest. Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
Doles, J. F., (geb. 1715, gest. 1799.) Motetten, vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr.
Ich danke dir von ganzem Herzen. 4 sgr.
Die den Herrn fürchten. 4 „
Süsser Schlaf u. sanfter Tod. 4 „
Herr, lehre uns bedenken. 4 „
Wer bin ich, Herr. 4 „
Jesu, meine Freude. 10 „
Doles, J. F., Cantaten u. Psalmen. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
„Wer Gott vertraut." 12½ sgr.
„Ich komme vor dein Angesicht." 12½ „
Missa. G dur. 12½ „
Missa. F dur. 12½ „
„Du bist's, dem Ruhm." 12½ „
„Wohl dem Volk, des der Herr." 12½ „
„Eine feste Burg." Blos Partit. 10 „
Psalm 2. 12½ „
„ 16. 12½ „
„ 21. 12½ „
„ 23. 12½ „
„ 81. 12½ „
„ 84. 12½ „
„ 91. 12½ „
„ 92. 12½ „

Doles, Psalm 100. Blos Part. 10 sgr.
Psalm 111. 12½ „
„ 150. 12½ „
Drobisch, C. L., Herr Gott dich loben wir. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
— — komm Geist der Gnaden. Vierst. m. Orch. Part. Geschr. 6 sgr.
Eberwein, C., Cantate „Heilig." Vierst. m. Orch. Part. u. St. 12½ sgr.
Eissrich, (geb. 1776.) Cantate „Erhebet den Herrn." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
Elster, D., 6 Lieder f. 4st. Männerchor. 5 „
Euterpe. Eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Musse, für das Pfte., herausgeg. v. Anton Diabelli. 4 Hefte. Fol. Wien. 8 sgr.
Fesca, F. E., Psalm 9. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 1 thlr.
Fehre, C. L., Oratorium in memoriam perpessionis Salvatoris. Vierst. m. Orch. Geschr. Part. v. 68 Seiten. 12½ sgr.
Fesca, F. E., Psalm 103. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 20 sgr.
Filz, (gest. 1768.) Sinfonie f. 2 Viol., Viola u. Vclle. Geschr. 8 sgr.
Fischer, Cantaten. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
Frühlingsfeier. So lang die Erde. 8 sgr.
Der Tod ist zu allen Menschen. 8 „
Gebhardi, L. E., Psalm 121 f. 4 Männerst. op. 18. 6 sgr.
Gläser, K., die Schlacht bey la Belle Alliance. Musikal.-declamat. Fantasie f. Pfte. m. Gesang. 8 sgr.
Graun, Sinfonieen f. 2 Viol., Viola u. Vclle. Part. u. St. Geschr. C dur. 10 sgr. — G dur. 8 sgr. — D dur. 8 sgr.
— Motetten f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr.
Wirf dein Anliegen. 5 sgr.
Selig sind die. 5 „
Lasset uns freuen. 5 „
Aus Gnaden seyd ihr selig. 5 „
Lasset uns aufsehen. 5 „
— Herr sey mir gnädig. Vierst. m. kl. Orch. Part. u. St. Geschr. 8 sgr.
— der Tod Jesu. Part. u. St. Geschr. 1 thlr. 5 sgr.
— Herr Gott dich loben wir. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
Grell, A. E., Cantate „der Herr ist mein Hirte." Vierst. m. Orgel. Part. Geschr. 8 sgr.
Griepenkerl, Bemerkgn. üb. d. Vortrag der chrom. Fantasie v. J. S. Bach. 5 sgr.
Gruner, N. G., (gest. 1794) Mars u. Venus. Cantate f. Sopr. u. Bass. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
Güntersberg, C., Anleitg., Choräle zweckmässig mit der Orgel zu begleiten. 2 Thle. Fol. 15 sgr.
Händel, G. F., Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn alle Welt." F. Solo, Chor u. Orch. Part. 1 thlr.
Hierzu sämmtl. Stimmen. Geschr. 20 sgr.
— — Orchesterstimmen z. Messias. Complet. Schön geschr. 1 thlr. 10 sgr.
Hartwig, C., (ca. 1730.) Leichen-Motetten, 8 stimmig f. 2 Chöre Sopr., Alt, Ten. u. Bass.
Das ist gewisslich wahr. 5 sgr.
Der Herr sprach. 5 „
Deine Todten werden leben. 5 „
Christus hat dem Tode. 5 „
Häser, Vater-Unser. Vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr. 5 sgr.
Hasse, J. A., Cantate f. Sopran-Solo „Schon längst gewünschte Stunden" m. 2 Violinen, Violonc. u. Orgel. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
Hasse, J. A., Arie f. Ten. „*Lasst alle Bitterkeit*" m. Violinen, Viola u. Bass. Part. u. St. Geschr. 8 sgr.
— — Oratorium, die 3 Männer im Feuer. Part. u. St. Geschr. 1 thlr.
— — (geb. 1699) 7 Arien aus Demofonte. Part. Geschr. 15 sgr.
— — Sinfonie in D. F. Streichquart. u. 2 Hörner. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
— — Ouvert. zu Olimpiade. Part. Geschr. 8 „
— — Arie f. Sopr., m. kl. Orch. F dur. Part. u. St. Geschr. 7½ sgr.
Haydn, J., Trio f. Pfte., Flöte u. Vclle. D dur. Geschr. 8 sgr.
— — Te Deum laudamus. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
— — die Worte des Erlösers am Kreuz. Oratorium. Part. u. St. Geschr. 1 thlr. 10 sgr.
Hering, C. E., Weihnachtnähe. F. Declamation, vierst. Gesang u. Pfte. Part. 12½ sgr.
Herrmann, Weihnachts-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.
Hiller, J. A., Motetten. Vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr.
Lass sich freuen, alle die auf dich. 6 sgr.
Wohin ich seh. 5 „
O Tod, der du. Leichen-Motette. 6 „
Alles Fleisch ist. Leichen-Motette. 6 „
— — die Liebe auf dem Lande. Clav.-Ausz. m. Text. Geschr. 10 sgr.
— — 10 vierst. Hymnen u. 14 neue Choralmelodieen. Part. 12½ sgr.
— — Cantate auf die Ankunft der hohen Landesherrschaft 1765. Clav.-A. m. Text. 12½ sgr.
Himmel, F. H., Psalm 146. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
— — Trauer-Cantate z. Begräbnissfeier Friedr. Wilh. II. F. Solo, Chor u. Orch. Part. u. St. Geschr. 20 sgr.
Hoffmeister, 3 Duetten f. 2 Violinen. Geschr. 8 „
— 2 Sonaten f. Pfte. u. Violine. Geschr. 8 „
Hopfe, Weihnachts-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
Kinkel, Johanna, 8 Briefe über Clavierunterricht. 8. 1852. 10 sgr.
Kozeluch, 3 Sonaten f. Pfte., Violine u. Vclle. Geschr. 10 sgr.
Krebs, Cantaten. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
Alle Eure Sorge. 10 sgr.
Lobt den Höchsten. 10 „
Zerreisset die Bande der Sünde. 10 „
Eröffnet die Thore, der Held. 10 „
Du bist die Thür zum Leben. 10 „
Du bist's, auf den die Väter. 10 „
Hier schläft es! o wie süss. 10 „
In Gottes Reich. 10 „
Der Glaube kann Gott. 10 „
Bald erscheint das Heil. Blos Part. 8 „
Dein Zorn, du Allmächtiger. Blos Part. 8 „
Gott, man lobet dich. 10 „
Erbarme dich, Allmächtiger. 10 „
Ruft einst nur. Blos Part. 8 „
Gerechtigkeit. Blos Part. 8 „
Ich will den Kreuzweg. Blos Part. 8 „
Folget mir. Blos Part. 8 „
Du wagst es. 10 „
Der Himmel majestät'sche Lieder. 10 „
Dring hinab in ihre Herzen. 10 „
Des Jünglings heilige Lehren. 10 „
Welch ein jammervolles Klagen. Part. 8 „
Gott, du gabst. Part. 8 „
Im Blute wird er dir erscheinen. Part. 8 „
Dein Wort ist da. Part. 8 „

Sterblicher, durch deine. Part. 8 sgr.
Herr, wenn deine Wunder. Part. 8 „
Bringt ihm auf den Altären. Part. 8 „
Er ist gesetzt zum Auferstehn. Part. 8 „
Barmherzig ist der Herr. 10 „
Sünder, Gottes Knechte. Part. 8 „
Ich bin ein guter Hirte. 10 „
Ich sterbe gern. 10 „
Friede sey mit Euch. Part. 8 „
Bald wird ihn die himml. Jugend. Part. 8 „
Herr, sende den Schöpfer. 10 „
Nichts ist, das mich von Jesu. 10 „
Der Herr hat Grosses an uns. 10 „
Vor dir, vor deinem Angesicht. 10 „
Jesus, er mein Heiland lebt. 10 „
Erschallet ihr Himmel. 10 „
Wie schrecklich, Herr! 10 „
Verbannet die plagenden. 10 „
Himmel u. Erde sind voll. 10 „
Eilet das Gesetz zu hören. 10 „
Verlass uns. 10 „
Lacht der finstern Erdenkluft. 10 „
Erschallet ihr Tempel. 10 „

Kützing, C., das Wissenschaftliche der Fortepiano-Baukunst. M. 6 Kpfrtfln. 8. Bern 1844. Ppbd. 20 sgr.

Lieder der Indier u. anderer oriental. Völker. Hrsgeg. v. F. H. v. Dalberg. 4. 1802. 12½ sgr.

Leonhard, J., Cantaten. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
Oster-Cantate. 12½ sgr.
Weihnachts-Cant. 12½ „

Löwe, C., Psalm 121 f. 4 Männerst. op. 101. 10 „
— 3 gr. Sonaten f. Pfte., Violine u. Vclle. op. 2. Geschr. 12½ sgr.
— Psalm 23 f. 4 Männerst. op. 100. 10 „

Mendelssohn-Bartholdy, Psalm „Non nobis Domine" (m. lat. u. deutschem Text) f. Chor u. Orch. Part. u. St. 1 thlr. 15 sgr.
— — „Wie der Hirsch schreit." (Psalm 42) f. Solo, Chor u. Orch. op. 42. Part. u. St. 2 thlr.
— — Weihnachtslied „Vom Himmel hoch" f. Solo, Chor u. Orch. Part. u. St. Geschr. 25 sgr.

Meyerbeer, Hymne an Gott. Vierst. m. Pfte. Part. 8 „

Vierstimmige **Motetten** u. Arien von verschiedenen Componisten, gesammelt u. herausgeg. v. J. A. Hiller. 4 Theile. 4. Leipz. 1776. 1 thlr. 10 sgr.

Mozart, Cantate „Heiliger, sieh' gnädig." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.
— Hymne „Gottheit, über Alles." Part. u. St. Geschr. 15 sgr.
— Davidde penitende f. Solo, Chor u. Orch. Part. Geschr. 20 sgr.
— Requiem. Part. u. Singst. Geschr. 1 thlr. 7½ „
— Messe (C dur.) Vierst. m. Orch. Part. 20 „

Mühling, A., 6 vierstimmige Motetten. Part. 6 „

Müller, J. G., Hymne „diess ist der Tag" f. 4 Männerst. m. Begleitg. v. Blas-Instr. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.

Allgem. Musik-Zeitg. Offenbach. gr. 4. Bd. II. 1828. Ppbd. 20 sgr.

Naumann, J. G., Psalm 96. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
— — Cantate „das ist meine Freude." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
— — Missa. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
— — Gewitterlied f. e. Singst. m. Pfte. Geschr. 6 „
— — Psalm 95. Vierst. m. Orch. Part. u. St. 12½ „
— 6 Sonaten f. Pfte. u. Violine. Geschr. 8 „

Neefe, Oden v. Klopstock. F. e. Singst. m. Clavier. 8 sgr.

Neruda, Sonate f. 2 Violinen u. Bass. Geschr. 8 sgr.

Neukomm, der Oster-Morgen. Partitur, Sing- u. Orchesterstimmen. Geschr. 3 thlr.

Orpheus, Musikal. Taschenbuch f. 1840. M. Spohr's Portrait. 8. Wien. 16 sgr.

Oswald, H. S., Oratorium. „Der Christ nach dem Tode." Vierst. m. Orch. Part. Geschr. 16 sgr.

Otto, J., Pfingst-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.
— — Cantate „Wie erhebt sich das Herz." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.

Oulibicheff, Mozarts Leben u. Werke. 2te Aufl. neu bearb. u. erweitert v. L. Gantter. 4 Bde. Stuttg. 1859. 2 thlr.

Musikal. Pfennig- u. Heller-Magazin. Auswahl vorzügl. Compositionen f. Pfte. 7 Hefte. Fol. Hamburg. 8 sgr.

Porta, Giov., (gest. 1740) Magnificat. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.

Reichardt, J. F., Psalm 65. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 16 sgr.

Reinhold, 10 Motetten. Vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr. 10 sgr.

Reissiger, Cantate „Es ist ein köstlich Ding." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.

Rellstab, Franz Liszt. Beurtheilungen. — Berichte. — Lebensskizze. 8. Berl. 6 sgr.

Rhode, J. G., Theorie der Verbreitg. des Schalles. 8. 1800. 7½ sgr.

Richter, E. F., Psalm 116. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 10 sgr.

Riem, Weihnachts-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 15 sgr.

Rolle, J. H., 3 Motetten. Vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr. 7½ sgr.
— — Cantate „Judäa zittert." Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
— — Weihnachts-Cantate. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr. 12½ sgr.
— — Abraham auf Moria. Partitur, Clav.-Ausz., Orch.- u. Singstimmen. Geschr. 1 thlr. 15 sgr.
— — Oratorien. Vierst. m. Orch. Part. u. St. Geschr.
1. Auf Weihnachten. 16 sgr.
2. Auf Ostern. 16 „
3. Auf Pfingsten. 16 „
— — Lazarus. Oratorium. Geschr. Part. v. 272 Seiten. 1 thlr. 5 sgr.
— der Tod Abels. Oratorium. Vierst. m. Orch. Part. Geschr. 20 sgr.

Schubert, Fr., Impromptu f. Pfte. u. Violine. op. 13. 5 sgr.

Schweizer, A., Polyxena. Lyr. Monodrama m. Orch. Part. 20 sgr.

6 Sinfonien f. Clavier v. Benda, Graun u. Wagenseil. Geschr. 15 sgr.

Stolze, H. W., Schule durch Tonleiter u. Akkord. 42 Pfte.-Uebungen durch alle Dur- u. Moll-Tonarten. op. 42. 7½ sgr.

Täglichsbeck, Ständchen. Concertstück f. Bariton oder Mezzosopran m. Pfte. op. 35. 10 sgr.

Tischer, J. N., das vergnügte Ohr u. der erquickte Geist in Galanterie-Parthien z. Clavier-Uebung für das Frauenzimmer. 3 Thle. Fol. 16 sgr.

Vogler, Abt, Ouvert. zu Samori. Part. 20 sgr.

Weber, G., Theorie der Tonsetzkunst z. Selbstunterr. Bd. I. Grammatik der Tonsetzk. 8. 1817. 15 sgr.

Berliner Musical. Zeitg. Jahrg. III. (1846.) 18 „

Zumsteeg, Grabgesang. — **Graun**, Selig die Todten. Vierst. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Geschr. 6 sgr.

Compositionen für Pianoforte allein.

Bach, J. S., Aria con 27 variazioni. (Ldpr. 2 thlr.) (Peters.) 20 sgr.
— — 41 exercices. 6 Cahiers. (Peters.) (Ldpr. $3\frac{3}{8}$ thlr.) 1 thlr. 10 sgr.
— — grandes suites dites suites Angloises. 2 Cahiers. (Peters.) 20 sgr.
— — six preludes à l'usage des commençants. (Peters.) 6 sgr.
— — 6 Suites. 6 Cahiers. (Peters.) 1 thlr.
— — XV Simphonies. (Peters.) 10 sgr.
— — Toccata. (Peters.) $7\frac{1}{2}$ „
— — chromat. Fantasie. Neue Ausgabe m. Bezeichnung ihres wahren Vortrags etc. (Peters.) $12\frac{1}{2}$ sgr.
— — Fantaisie. C m. (Peters.) 3 „
— — 15 inventions. (Peters.) $7\frac{1}{2}$ „
Thalberg, S., la cadence. Impromptu en forme d'Etude. op. 36. 4 sgr.
Titti, Ouvert. z. Todtentanz. 6 „
— — Ouv. z. Antheil des Teufels. 6 „
Kleine musical. Unterhaltungen. Eine Auswahl vorzügl. beliebter Tonstücke. 10 Hefte. 15 sgr.
Viole, R., caprice-etude. op. 18. 4 „
Volkmann, R., Fantasie. op. 25. 5 „
Vollweiler, Ch., 2 études lyriques. op. 10. 10 „
Wagner, Waffentanz aus Rienzi. 8 „
— grosser festl. Tanz a. Rienzi. 8 „
— Marsch d. Gesandten a. Rienzi. 6 „
— gr. Kriegsmarsch a. Rienzi. 6 „
Waitz, Th., Sonate. $7\frac{1}{2}$ „
Weber, C. M. v., letzter Walzer. 2 „
— — les Adieux. Fantaisie. Oeuvre posthume. 8 „
— — Compos. f. Pfte. — op. 5. 8 Variat. 2 sgr. — op. 7. 7 Variat. 4 sgr. — op. 12. Capriccio. 2 sgr. — op. 28. Variat. 3 sgr. — Leichte Piecen. op. 3. 3 sgr. — Gr. Polonoise. Es dur. 3 sgr. —
Wehner, A., La Friponne. Polka élégante. op. 3. 4 sgr.
Wielhorski, 2 nocturnes. op. 11. 6 „
Willmers, nord. Sagen. Fantasiebilder. op. 83. № 2. 8 sgr.
— Roccocco. Prélude dans le style ancien. op. 96. 6 sgr.
Winterberger, Serenade. op. 3. — Moniuszko, Polonoise № 2. — 6 sgr.
Witwicki, la Colomyika. Danse pop. de l'Ukraine. op. 29. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Wolff, gr. caprice üb. Don Sebastian. op. 99. 8 „
Zillmann, die Thräne. Lied v. Preyer. op. 5. 6 „
— Fantasie über Mendelssohns „der Jäger Abschied." op. 4. 8 sgr.
— nocturno. As dur. 6 „

Nachtrag.

Adam, 5 Favoritstücke a. d. Postillon von Longjumeau arr. f. 8 stimm. Orchester v. Bonn. 10 sgr.
Almenräder, üb. Blasinstrumente mit Tonlöchern. M. 1 Tafel. 6 sgr.
Arnold, F. W., der Virtuose v. Genua. 8. 1841. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Auber, 7 Favorit-Arien a. d. Braut. M. Guit.-Begl. 7 Hefte. 6 sgr.
— D. F. E., 3 Arien u. Duetten aus Maurer u. Schlosser. Clav.-Ausz. m. Text. 3 Hefte. 3 sgr.
D. F. E. Auber. Biographie. M. Portr. in Stahlst. 1855. 8 sgr.
Backofen, Sonate, exercices variat. etc. f. d. Harfe. 6 Hefte. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Baillot, 6 caprices ou études p. le Violon av. Basse ou Pfte. op. 2. 10 sgr.
Barth, G., Abend u. Morgen f. 4 Männerst. 4 „
— — Hochländers Abschied f. 4 Männerst. 4 „
Beethoven, Scena ed Aria „Ah! perfido!" Part. u. St. Schön geschr. 20 sgr.
Bellini, gr. Duett f. 2 Bässe a. d. Puritanern m. Pfte. 8 sgr.
Benda, G., Walder. Clav.-Auszug m. Text m. Begleitg. einiger Instrumente. 20 sgr.
— — Medea. Melodrama. Clav.-Ausz. Schön geschr. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Berg, C., über den Einfluss des modernen Clavierspiels auf die musicalische Bildung. 6 sgr.
Beriot, C. de, air montagnard var. p. le Violon av. Pfte. op. 5. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Berton, die tiefe Trauer. Operette. Clav.-A. m. Text. $12\frac{1}{2}$ sgr.
Bertuzzi, P., 10 caprici per Violino solo. 15 „
Bochsa, 3 Nocturnes f. Harfe u. Flöte. op. 71. $7\frac{1}{2}$ sgr.
Boieldieu, gr. Terzett f. Sopr. u. 2 Ten. m. Pfte. aus d. weissen Dame. 6 sgr.
Bornhardt, Anweisg., d. Guit. z. spielen u. stimmen. M. Ueb.-St. u. Liedern. 6 sgr.
— Gebet f. die Abgeschiedenen. 4 st. m. Pfte. 4 „
Brosig, M., 2 Nocturnen f. Vclle. u. Pfte. op. 18. $12\frac{1}{2}$ „

Nachstehend verzeichnete Werke:

1. **Jos. Haydn**, die Schöpfung. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text. — 2—10. 9 Biographieen: Beethoven, Czerny, Field, Hummel, Kalkbrenner, Mozart, Moscheles, Ries u. C. M. v. Weber. 9 Hefte. 8. — 11. Horetzky, Variationen f. 1 u. 2 Guitarren. op. 9. — 12. Musicalische Witze u. Anekdoten. Z. Unterhaltg. f. lachlustige Leser. — 13. **Hesse**, Handb. d. musical. Aesthetik oder Wegweiser in d. Wesen d. Musik. 1848. br. — 14. **Bauer**, Handb. f. Musiker. Nebst e. musical. Fremdwörterb. 1854. — 15. 16. **Nicolai**, G., Arabesken f. Musikfreunde. 2 Thle. 8. Leipz. 1835. (Ldpr. $2\frac{2}{3}$ thlr.) — 17. **G. Paesiello.** Biographie u. aesthet. Darstellg. seiner Werke. 8. 1810. — 18. **Pohley**, musical. Kinderfreund. Beliebte Tonstücke z. Gesang u. Spiel. F. Anfänger eingerichtet. — 19. **Auber**, Duo aus Maurer u. Schlosser. Clav.-Ausz. m. Text. — 20. **Nicolai**, der Musikfeind. Ein Nachtstück. 2te Aufl. 8. Leipz. 1838. (Ldpr. $1\frac{1}{2}$ thlr.) Zusammen 20 Artikel, erlasse ich, soweit der noch geringe Vorrath reicht,

für 1 thlr. 5 sgr.

Sämmtliche Artikel sind neu und ungebraucht.

E. Weingart in Erfurt.

Zur Nachricht.

Musikalien und Werke über Musik jeder Gattung (gedruckt, gestochen oder geschrieben), musicalisch-historische, biograph., aesthet. u. theoretische Schriften, Werke über Akustik etc. werden stets von mir gekauft (oder auch gegen andre ältere u. neue Werke vertauscht) und nach Verhältniss gute Preise dafür bezahlt.

E. Weingart,
Buchhändler in Erfurt. Anger № 1690.

Druck von H. Barth in Erfurt.

Leipzig, den 16. November 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.

Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gesang- und Orchester-Direction*).

Von

Dr. Hermann Zopff.

Dirigiren ist Erfahrungssache. Es sind allerdings auch besondere Fähigkeiten in Betracht zu ziehen, die für einen Dirigenten unerläßlich; doch dieselben nützen wenig, wenn ihr Gebrauch nicht durch Erfahrung geleitet wird. Erst auf solcher — ich möchte sagen, prosaischer — Grundlage kann ein Dirigent den Ausübenden mit Erfolg Poesie und Begeisterung einhauchen.

Für jeden Dirigenten nothwendige, allgemeine Eigenschaften sind:

ein (nicht nur im Allgemeinen) feines Gehör, sondern vorzüglich auch scharfes Unterscheiden des Timbres einzelner Stimmen oder Instrumente. (Man erlangt es am Besten, indem man vorerst den Klangcharakter, den seelischen Eindruck jeder Stimme, jedes einzelnen Instrumentes in sich aufnimmt. Erst dann kann man sich mit Erfolg im Unterscheiden derselben üben.) Ferner
fertiges, kräftiges Clavierspiel,
fertiges Partiturspiel,
Kenntniß aller Schlüssel und Fertigkeit im Transponiren,
sicheres Tactgefühl und — den Ausübenden gegenüber —
Entschiedenheit und Leutseligkeit. Die nicht leichte Vereinigung beider Eigenschaften bedarf besonderer Berücksichtigung.

So lange man die Direction ausübt, dulde man durchaus kein Hineinsprechen in dieselbe, und wenn es von noch so intelligenter Seite kommen sollte; sonst reißt das Mitreden so ein, daß zuletzt Alle mitdirigiren. Selbstverständlich können aber nie zwei Personen zugleich dirigiren, ohne die Ausübenden zu verwirren. Begeht der Dirigent einen eclatanten Fehler, so gestehe er am Besten ganz ruhig denselben liebenswürdig ein. Jeder kann einmal irren. Rügt er aber grobe Verstöße einzelner Ausübender, so hüte er sich, sie durch Nennen ihres Namens oder durch persönlichen Tadel zu compromittiren. Ist es ein Spieler, so nenne man immer sein Instrument, ist es ein Chorsänger, die Stimme und die Reihe, in der er sich befindet, tadle ihn dagegen unter vier Augen ohne Schonung.

Wer dirigiren will, thut gut, sich zuerst vor dem Spiegel*) ein von ihm selbst deutlich unterscheidbares Markiren der Tacte und Tacttheile längere Zeit hindurch einzuüben. Jeder Schlag muß in einer vom vorhergehenden ganz verschiedenen Richtung die Luft durchschneiden, nicht zu kurz und hastig, aber auch nicht zu langsam und schleppend.

Jede Richtung muß einen einzigen entschiedenen Schlag bilden. Man hüte sich vor ängstlichem Unterbrechen und Wiederholen desselben.

Der Wechsel der Richtungen muß scharfe Ecken bilden, sonst verfällt man in unverständliches Kreisemalen (spottweise „Kaffeemahlen" genannt).

Man hüte sich, alle Achtel zu schlagen und beschränke sich, je nach der Schnelligkeit des Tempos, auf vier, drei, oder zwei Schläge (im Presto auf einen einzigen Schlag) während eines Tactes. Nur in sehr langsamem Tempo ist Markiren aller Achtel angemessen, dann müssen aber immer die unbetonten nur mit kleinen Winken angedeutet werden, während die betonten große Schläge erhalten.

Der Oberarm darf sich nicht mitbewegen, am Vortheilhaftesten nur das Handgelenk, sonst ermüdet der Arm sehr bald. Den Ellbogen erhebe man nur bei besonderen Betonungen, nur da, wo diese Bewegung den Zweck hat, einen außergewöhnlichen Eindruck auf die Mitwirkenden zu machen. Wer

*) Es kann nicht Absicht des Verfassers sein, in dem eng zugemessenen Raume einer Zeitung eine vollständig erschöpfende Unterweisung in Allem zusammenzudrängen, was für Dirigenten nöthig; dafür giebt es genug ausführlichere Lehrbücher (in Bezug auf Gesang verweise ich besonders auf die soeben bei Breitkopf & Härtel in Leipzig von Marx erschienene „Chorschule"), aber theils werden dieselben nur selten und vereinzelt gelesen, theils fehlen den meisten eine Menge kleiner, populärer Winke der praktischen Erfahrung, die ich, so selbstverständlich viele derselben auch erscheinen mögen, doch fortwährend von jungen Dirigenten unbeachtet sehe und durchaus für sehr wesentlich halte.

*) Vor dem Spiegel bemerkt man überhaupt am Besten jede der zahllosen, lächerlichen Untugenden, die sich vielfach beim Dirigiren einschleichen, als zuckende Bewegung des ganzen Körpers oder des Gesichtes, Schlagen mit dem Tactstock oder Violinbogen nach hinten auf den Rücken ꝛc.

fortwährend seine Glieder oder gar seinen ganzen Körper unruhig, gewaltsam bewegt, stumpft die Ausübenden ab, macht sie sehr bald höchstens gedankenlos und unaufmerksam.

Man schlage stets so hoch, daß Alle den Tactstock sehen können.

Forte und Piano prägt man am Deutlichsten aus durch bedeutendere oder kleinere Schläge, Sforzati durch einen ganz kurzen, zuckenden Stoß. Jede Fermate ist durch ein Rallentando einzuleiten, man hält den Stock so lange hoch, als sie dauern soll, und giebt endlich durch einen kleinen Schwung nach oben ein Abschlagzeichen zum Aufhören.

Haben einzelne Stimmen neue Eintritte, besonders nach längerem Pausiren, so muß sich der Director einen Augenblick vorher zu ihnen hinwenden und dorthin ein besonderes Zeichen zum Eintritt geben, am Verständlichsten mit der anderen Hand.

Gesangdirection.

Am Meisten stiefmütterlich oder mangelhaft finde ich die Direction des Gesanges behandelt. Die Mehrzahl der Gesangdirigenten sind entweder ängstlich, unsicher im Dirigiren oder in das Wesen des Gesanges nicht lebendig eingedrungen. Wer speciell Gesang dirigiren will, studire daher vorher selbst die Eigenthümlichkeiten des Singens, am Besten vielleicht, indem er eine Zeitlang am Chorgesange theilnimmt. Da wird er bald bemerken, daß man beim Singen ebenso wie beim Sprechen sich selbst, seine eigene Seele so zu sagen laut werden läßt, sein eigenes Innere den Ohren Vieler preisgiebt. Dieses Preisgeben seiner Seele macht aber auf jeden Sänger von feinerem Gefühl, der nicht zuversichtlich durchdrungen ist von der Schönheit oder Fertigkeit seines Gesanges, einen beengenden Eindruck wenigstens bei hohen Tönen, er fühlt sich genirt, beklommen, und im Gefühl der Unsicherheit und Angst verzieht er unwillkührlich Hals, Kopf, Mund oder Zunge zum Nachtheile freier Tonentwicklung. Solcher Befangenheit muß ein umsichtiger Dirigent durch die verschiedenartigsten Mittel zu Hülfe zu kommen verstehen. Jedenfalls ist dies nothwendig bei Chordirection, und unter den Chören sind wiederum am Meisten solcher Unterstützung bedürftig Damengesangvereine und Singakademien, weil dieselben aus Dilettanten bestehen, die, besonders was die Damen betrifft, mit seltenen Ausnahmen nicht nur häufig zur Zerstreutheit und Unaufmerksamkeit neigen, sondern auch fast immer in Folge unregelmäßigen Besuches der Uebungsstunden an schwachem Gedächtniß, an Vergeßlichkeit leiden, vor hohen Tönen, noch mehr vor schweren Eintritten jedesmal erschrecken, weil ihnen dieselben aus jenem Grunde immer wieder unerwartet kommen.

Wer nun diese Uebelstände gründlich in Betracht zieht, findet bei einiger Intelligenz von selbst die Mittel, ihnen vorzubeugen. Chordirigenten werden immer gut thun, bei dem von Stimmung abhängigen, daher leicht veränderlichen Wesen des Gesanges darauf stets gefaßt zu sein und ihrem Chore überhaupt immer lieber zu Wenig zuzutrauen, als ihn deshalb zu überschätzen, weil derselbe eben einmal besser gesungen hat. Chöre — besonders kleine, gemischte Vereine — haben wie gesagt, ähnlich einem einzelnen Menschen, ebenfalls ihre specielle Stimmung oder Laune. Einen Tag geht Alles vortrefflich, den andern singen die Sänger so schlecht, daß man verzweifeln möchte. Allerdings ist es mitunter die Stimmung des Dirigenten, die sich, ihm unbewußt, auf die Sänger überträgt. Damen kommen gewöhnlich mit eben soviel Lust als Mangel an Spannung in die Chorstunde. Ihre Aufmerksamkeit wird durch jeden Neueintretenden, durch jede neuhinzugefügte Solostimme, durch jedes Sichversprechen des Directors gestört. Nimmt dies zu sehr überhand, so mache man sie nöthigenfalls darauf aufmerksam, wie sehr sie es dadurch dem Director erschweren. Ferner darf man eine Stelle nicht zu oft hintereinander wiederholen, sonst singt zuletzt vor Abspannung kaum eine Person mehr mit Lust oder Aufmerksamkeit; dagegen kann man ganz Dasselbe mit Erfolg thun, wenn man mehrmals andere Stellen oder Stücke dazwischen nimmt. Fortwährendes Corrigiren und Unterbrechen macht sie ebenfalls zerstreut und matt. Lieber über einige Fehler hinweg im Zusammenhange bis zu einem Abschluß und erst dann mit aller Strenge zurück zu den einzelnen Fehlern. Ebenso, wie man ein und dieselbe Stimme nie zu lange mit anstrengenden Stellen ermüden darf, lasse man keinen der Anwesenden zu lange unbeschäftigt. Und wenn z. B. einmal der ganze Männerchor stundenlang aus wenigen Herren bestehen sollte, veranlasse man dennoch stets dieselben, fleißig mitzusingen, berücksichtige sie ebenso wie einen ganzen Chor, um in solchen Fällen bei ihnen nicht das Gefühl der Ueberflüssigkeit oder Nichtbeachtung aufkommen zu lassen. Viele Dirigenten denken fast gar nicht daran, daß sie sich einer Vereinigung von Gefühlsmenschen — das sind die meisten Sänger — gegenüber befinden, von denen immer ein Theil nur zu bald empfindlich sich berührt fühlt und dann sofort seinen Unmuth oppositionell auf den ganzen Chor überträgt, z. B. in Folge von Bevorzugung einzelner Sänger, welche nicht bereits entschiedene Anerkennung besitzen oder von ironischer Kritik des Gesanges. Das (in Folge der mit Athemholen, Entwickeln und Liegenbleiben der Töne verschwendeten Zeit) oft sehr schwankende Wesen des Gesanges macht für gemischten Chor vielfach ein eigenthümliches Dirigiren nothwendig. Die Deutschen wenigstens entwickeln im Ausruhen auf allen irgend dazu festhaltbaren Tönen eine, oft in gelinde Verzweiflung setzende, Virtuosität, und verschleppen damit gründlich allen Tact, zumal, wenn sie nicht auf die Direction achten, sondern sich bis zu lethargischer Tiefsinnigkeit in ihre Stimmen oder auch wol in andere Dinge vertiefen. Da bleibt dem Dirigenten nächst wiederholten Ermahnungen Nichts übrig, als entweder alle Achtel so dicht unter ihren Augen zu schlagen, daß sie dieselben mitunter bemerken müssen, oder doch jeden schlechten Tacttheil, auf den ein anderer Ton kommt, mit ebensolcher Wichtigkeit zu markiren, als wäre es ein ganz neuer Eintritt. Aus demselben Grunde gebe er vor allen Stellen, wo ein hoher Ton kommt, wenigstens ein langer, auszuhaltender, ein besonderes energisches Zeichen zum Loslassen des vorhergehenden und nach diesem ein hoch nach oben geschwungenes, zum Athemholen und zugleich als Mahnung und Erinnerung, daß es hoch hinaufgeht. Ueberhaupt wird er bald die Erfahrung machen, daß jedes auch noch so bestimmte Zeichen zum Anfangen, oder das für einen neuen Eintritt nach längeren Pausen oder nach einer Fermate gegebene an sich so ungenügend ist, daß der Eintritt halb versagt, wenn er vor dem Eintrittszeichen nicht einen von Allen deutlich gesehenen großen Bogen nach oben vorausschickt. Dieses „Hineinheben" der Singenden, welches sie unwillkürlich zum Athemholen nöthigt, unterlassen die meisten Dirigenten und wundern sich dann, wenn der gewünschte Eintritt versagt, schelten ungerechterweise mit dem Chore, während sie selbst die meiste Schuld dadurch tragen, daß sie sich nicht lebendig in das Singen hineinfühlen, die Sänger daher nicht hinreichend vorbereiten und unterstützen. Will es mitunter gar nicht gehen, so singe man selbst die Eintritte oder einzelne hohe

Töne*) mit, singe wol auch besonders schwierige Stellen, Doppelschläge, vorher vor; hilft auch das im Allgemeinen wenig, so stelle man Violinspieler hinzu. Durch Nichts wird nach alter Erfahrung der größten Gesanglehrer der Gesang reiner einstudirt als mit Hülfe einer Violine. Sobald man jedoch durch eines dieser Mittel den Gesang befestigt hat, lasse man sofort ohne dieselben singen, später alle Stellen einige Male ganz ohne alle Begleitung, um die Sänger zur Selbstständigkeit zu nöthigen. Die Meisten benutzen gern jede Bequemlichkeit; sie verlassen sich sonst immer auf jene Unterstützungen.

Das rhythmische Gefühl ist durch genaues Pausiren zu erstarken. Wenigstens überall, wo ein Eintritt versagt, fordere man den Chor auf, sich lautes Zählen der Pausen wiederholt zum Vergnügen zu machen, man zähle selbst einmal laut mit, erkläre wol auch, wie man zählen müsse und die Art des Eintritts. Große Schwierigkeiten bereiten Accelerandos und Rallentandos z. B. bei Einleitung von Fermaten. Diese müssen gewöhnlich mit dem sie einleitenden Rallentando besonders einstudirt werden. Die Sänger sind hier zu frischem Athemnehmen für die Fermate, dann zu gleichmäßigem Aushalten der Fermate selbst (Anschwellen und Abnehmen des Tons), endlich zu exactem Abschluß derselben zu ermahnen. Auch erkläre man ihnen die (in der Einleitung angegebenen) hierbei üblichen Directions-Zeichen. Nichts gelingt, wie schon berührt, Dilettanten gegenüber schwerer, als sie an stete Aufmerksamkeit auf den Dirigenten zu gewöhnen. Er wende Alles an, durch stetes Ermahnen, durch Beweis dringender Nothwendigkeit seine Sänger ebensosehr zu fortwährendem Hinsehen auf seine Zeichen zu nöthigen, als dies gute Orchesterspieler gewöhnt sind.

Spielt der Dirigent selbst die Clavierbegleitung, dann muß er sich für sich vorher einige Zeit besonders einüben, möglichst Alles mit der linken Hand zu spielen, um die rechte zum Tactiren fortwährend frei zu erhalten. Er dringe darauf, daß ihn auch so Alle sehen können. Geordnete Aufstellung trägt überhaupt Viel bei zu exacter Massenwirkung, man dulde nie nachlässiges Durcheinander- oder Umherstehen, sondern veranlasse alle zu derselben Stimme gehörenden Personen, sich dicht zusammenzustellen, auch jeden Stuhl in der Reihe zu besetzen.

Nun erst, obgleich vielleicht noch immer Hunderte von Winken fehlen, scheint Besprechung des eigentlichen Vortrages zweckmäßig. Die eine Grundlage desselben ist: deutliche Aussprache, eine andere: Beachtung der Zeichen, der Gipfel aber: Wärme und Empfindung.

In Betreff deutlicher, schöner Aussprache halte der Dirigent auf deutlich geschriebenen Text, überhaupt leserliche Stimmen, die in der Regel viel Schuld am Gut- oder Schlecht-Singen tragen, nöthige die Sänger, sich immer erst mit dem Texte vertraut zu machen, mache aufmerksam auf alle hervorzuhebenden Worte, gebe Winke für klare Aussprache der Vocale, auch einzelner Consonanten, z. B. r, und verpöne jedes Zerreißen eines Wortes durch Athemholen.

Was nun die Beachtung der Zeichen betrifft, so mache man vorher den Chor auf alle Betonungen, alle *f* und *p*, besonders aufmerksam, empfehle auch, wie bereits besprochen, zumal der Oberstimme, vor hohen Tönen abzusetzen und dieselben, mit ganz frischem Athem, frei und voll von oben auf den Kopf einzusetzen. Hauptsächlich ist streng auf gleichmäßige Stärke der vier verschiedenen Stimmen zu achten, da häufig der Sopran und Tenor in Schreien ausarten, während Baß und Alt brummen, und letzterer wenigstens häufig kaum zu hören ist. Tritt zum Chor eine Solostimme, so sorge der Dirigent, daß dieselbe nicht durch den Chor beeinträchtigt, unterdrückt wird. Ueberall, wo es irgend zulässig, nehme man Gelegenheit, den Chor im Messa voce-singen zu erziehen. Das Pianissimo einer großen Menge von Stimmen ist von einer hinreißenden, zauberhaften Wirkung, der des beseelten Hauches wegen kein Instrumentaleffect gleichkommt. Große Schwierigkeit bietet bei Chorsängern überhaupt Unterordnen, Aufgeben ihrer Selbstständigkeit. Am Unbrauchbarsten für den Chor sind in der Regel Solosänger, weil sie gewöhnt sind, ihre Stimme möglichst zur Geltung zu bringen, ungenirt im Ausdruck zu verfahren und den Tact willkürlich hin und her zu werfen. Es ist für Alle, die sich bisher ganz ihren Neigungen überlassen haben, keine Kleinigkeit, jedes f, p, crescendo ꝛc. grade so stark, jeden Ton grade so lange zu singen, als der Dirigent vorschreibt. Hier sei jeder Dirigent auf eine reiche Sammlung von Untugenden gefaßt und exercire seinen Verein mit schärfstem Eingehen auf alle Einzelnheiten. Als Hauptregel aber rufe er wiederholt dem Chore zu: ein guter Chorsänger darf seine eigene Stimme im Chore nie hören. Wer so stark singt, daß er sich selbst heraushört, überschreit sicher die Anderen und stört dadurch natürlich den Totaleindruck.

Nur auf solchen Grundlagen kann man mit Erfolg den Vortrag seines Chores beseelen. Zu diesem Behufe mache man durch kurze Ansprache auf die Seelenstimmung des betreffenden Tonstückes aufmerksam, rege die Betheiligten bei ihrem Ehrgefühl als „gebildete Sänger" an zu ausdrucksvollem, schönem Vortrage, ja ermahne sie — scheinbar im Widerspruch mit den obigen Rathschlägen — so schön und ausdrucksvoll zu declamiren wie Solosänger.

Die Leitung der Solosänger selbst, der durch sie ausgeführten Solo-Ensembles, beruht auf denselben Grundsätzen, nur ist die ihnen gewidmete Hülfe seitens des Dirigenten feiner, modificirter zu geben: die Eintrittszeichen, anstatt für die Schwerfälligkeit größerer Massen berechneter, bedeutenderer Bewegungen, besonders, wenn sie für einen einzelnen Sänger bestimmt sind; unmerkliche Winke nur denjenigen und nur da, wo es sich als nothwendig herausgestellt hat oder von ihnen besonders gewünscht wird. Sichere Solisten fühlen sich durch fortwährendes Tactiren leicht gestört, beengt und verletzt. Dagegen halte man auch bei ihrem Ensemble, trotz aller Einreden dieser verwöhnten Leute, streng auf Gleichmäßigkeit ihrer Stimmen sowie der Ausführung aller Vortragszeichen.

(Schluß folgt.)

*) Mitunter trägt das sonderbare Mittel viel zu besserer Intonation bei, hohe Töne, welche immer zu tief gesungen werden, erst etwas zu hoch einzuüben. — Liegt eine schwere Stelle sehr hoch, so übe man dieselbe mit der betreffenden Chorstimme erst eine halbe Octave tiefer ein. Wenigstens so viel muß jeder Director transponiren können.

Bücher, Zeitschriften.

Dr. Ludwig Nohl, Der Geist der Tonkunst. Frankfurt a. M. J. D. Sauerländer. 246 S.

Wir begrüßen dieses Buch als einen neuen Versuch, den Sinn für das Verständniß der Musik als Geistesgebiet auch in denjenigen Kreisen zu wecken und auszubilden, wo man bisher nur zu sehr gewohnt war, von dieser bedeutsamsten Kunst unserer Tage als von einem Stiefkinde der Bildung, als von einer Sphäre zu sprechen, welcher möglichste Naivetät und

Bewußtlosigkeit der Schaffenden und Genießenden zum Vortheil gereiche. Dieses Vorurtheil der Gelehrten, diese Entfremdung höher gebildeter Stände gegenüber dem Studium musikalisch-ästhetischer Gegenstände wurde in einer Zeit, wo die Musiker selbst der Mehrzahl nach einen kläglichen Standpunct wissenschaftlicher Erkenntniß einnahmen, dadurch noch genährt, daß die tüchtigen ausübenden Künstler und die wißbegierigen Laien viel zu wenig in persönlicher Beziehung zu einander standen, der Musikerstand noch keineswegs die allseitige Achtung fand, wie sie heute wol selten vermißt wird; es konnte nur langsam verschwinden, seitdem in den Reihen der Musiker selbst der Eifer für tiefere Ergründung ihrer Kunst und allgemeine Bildung sich regte; — es sollte aber heute, wo die Tonkunst auch nach der Seite des intellectuellen Regens und Webens ihrer Jünger sich jeder anderen Geistessphäre vergleichen darf, gänzlich aufhören, und das Beispiel einzelner Universitäten — wie in Berlin, Wien, Leipzig, Heidelberg —, einen besonderen Lehrstuhl für Musik zu errichten, für alle übrigen Hochschulen ein Sporn zur Nacheiferung sein. Nicht mehr eine träge Erholung für müßige Stunden vegetirt die Tonkunst der Gegenwart in den Tag hinein; sie zählt zu ihren Jüngern die höchstgebildeten Männer unserer Zeit und weist unter ihren Erklärern und Kritikern Kräfte auf, um die sie jede Wissenschaft beneiden dürfte. Zu den anstrebenden Geistern nach dieser letzteren Richtung zählen wir auch den Verfasser des in der Ueberschrift genannten Buches, den Docenten für Musik an der Universität Heidelberg.

Die Tonkunst in ihrem Grundwesen zu erfassen, ihre Gleichberechtigung mit allen anderen Gebieten des Geistes darzuthun, ist der Zweck dieses Buches; wir gestehen willig, daß der Verf. diesen Zweck bei größter Ungezwungenheit der Behandlung, bei seltener Anmuth des Styls bis zu einem Puncte erreicht hat, wo überhaupt alle rein theoretische Begründung aufzuhören und der unmittelbare Verkehr mit den lebendigen Kräften der Jetztzeit das Beste zur völligen Erkenntniß beizutragen hat. Der Verf. hat die Hauptwahrheiten ausgesprochen, seine Prämissen sind richtig — die Folgerungen in einzelnen Fällen und die Consequenz seiner Grundanschauung aber sind, wol hauptsächlich aus mangelnder Kenntniß der realen Zustände, falsch oder einseitig.

Wir sagten, seine Grundanschauung sei richtig; eigentlich haben wir zu sagen: das von dem Verf. mehrfachen Gewährsmännern Entlehnte ist von ihm in schicklicher Weise und mit Einsicht zu seinem besonderen Zwecke zusammengestellt, und auf diese Weise das Verdienst des Verf. als dasjenige eines trefflichen Compilators zu bezeichnen, dem es unter der Hand geschieht, daß er sich von eigenen Gedanken zu Consequenzen hinleiten läßt, die nun mit dem Fundament in eine gewisse Differenz gerathen — selbstverständlich ohne die bewußte Absicht des Verf., aber ebenso unzweifelhaft wegen dessen Unvermögen, die ganze Sphäre zur Stunde noch mit Einem klaren Blick zu beherrschen.

Kohl's Ansicht von dem Wesen der Tonkunst ist kurzgefaßt diese: Musik ist ein Erzittern der Dinge, dem das Erzittern unseres Inneren entspricht, dessen jedesmalige Besonderheit demnach jedesmal bestimmte Empfindungen in uns erweckt; das in Schwingung versetzte, bewegte Innere vernimmt sich selbst in dem schwingenden Körper — das eigene Selbst also ists, was wir in der Empfindung und somit in der Musik in seiner ganzen Reinheit vernehmen. Der Verf. findet in dem Hinneigen des Individuums zu dem höchsten Wesen, in dem Urbegriff der Religion, die tiefsten Seiten der Tonkunst wieder, die das menschliche Herz zum Unermeßlichen und Allumfassenden hinanzieht; nachdem er solchergestalt mit Vischer die Grundansicht übereinstimmend ausgesprochen hat, nähert er sich, ohne aber in diesem Falle seine Quelle zu nennen, Brendel, indem er weiterhin in dem Entwicklungsgange die Musik aus den Banden des Cultus, dem Dienste eines specifischen Kirchenglaubens fortschreiten läßt zu der Region reiner Menschlichkeit, zu dem weltlichen Empfindungsleben Haydn's und Mozart's, zu dem tiefen Hange nach Freiheit und geistiger Aufklärung in Beethoven. Brendel's „Geschichte der Musik" ist es, die bis auf das einzelne Wort beinahe aus allen Sätzen des Verf. spricht, wenn er das Verhältniß der Religion in äußerer kirchlicher Gestalt zur reinen, von keinerlei äußeren Bedingungen beeinflußten Tonkunst in den verschiedenen geschichtlichen Phasen darlegt; Jahn's und Marx' Biographien Mozart's und Beethoven's daneben bilden die Grundlage der weiteren Betrachtungen über diese beiden Meister.

Ein höchst wichtiger Punct in der ästhetischen Auffassung aber scheidet von dem Eintritte der weltlichen deutschen Musik unseren Verf. von Brendel und Marx, wir können sagen, von ziemlich allen bisherigen Aesthetikern; wir meinen die ausschließliche Betonung der Kunst des schönen Scheins, also der Kunst in ihrem engsten Sinne. Nicht nur findet er das Wesen der Ironie bei Mozart, in diesem Falle ganz richtig, darin begründet, daß dessen Werke bewußt ihre Sonderexistenz, ihre Abgelöstheit von den Dingen behaupten, in keiner Beziehung das Verhältniß zum Schaffenden, keinerlei Subjectivität verrathen: er geht so weit, in diesem Grundcharakter der Mozart'schen Musik für alle Zeit das ideale Wesen der Musik zu erblicken und also nach den Zeiten des vom Subjecte, von subjectivem Pathos ganz erfüllten Beethoven'schen Geistes die Rückkehr zu Mozart's Standpuncte als die Aufgabe der kommenden Zeiten hinzustellen.

Wol Niemand hat je bestritten und wird auch jetzt in den Zeiten des Kampfes und der Parteileidenschaften bezweifeln, daß die vollständige gegenseitige Deckung von Form und Inhalt, das Wesen des Classischen, zugleich das endliche Ziel aller Kunst sein muß; überblicken wir von diesem Gesichtspuncte aus die Geschichte der Musik, so wird unser Auge sicher auf Mozart als Demjenigen haften bleiben, in dem die genannte Bedingung des höchsten Kunstschaffens am vollständigsten erfüllt war. Ebenso gewiß aber ist ferner — und für unsere Zeit mit ihren riesenhaften Bestrebungen auf jedem Felde ungleich wichtiger! —, daß jede kommende Epoche für ihren erweiterten Geistesinhalt zugleich der erweiterten Formen bedarf, daß sich hiermit der Begriff des Schönen unendlich oft modificirt, daß vor allen Dingen jede Zeit ihre besonderen Aufgaben zu erfüllen hat.

Das aber nun ist die Einseitigkeit unseres Autors, daß er die Nothwendigkeit der geistig auf höherer Stufe stehenden Subjectivität in der heutigen Kunst verkennt, daß er damit gleichzeitig den Umstand übersieht, wie nur auf dem Wege der hervorragenden, überschießenden Subjectivität ein Ideal auf geistig vorgeschrittenen Standpuncten wieder zu erreichen ist. Wohl bleibt auch unser Wunsch, durch ein Genie gleich Mozart dereinst all die Kämpfe und Bestrebungen unserer Gegenwart überwunden zu sehen, in ihm als Ironie des freien Künstlers bewundern zu können, was heute, an den Lebenden in einer Uebergangsperiode, vorwiegend als Reflexion, als Subjectivität, als Ueberschuß der Verstandesthätigkeit, oder doch als Pathos und ohne den Zauber des freiesten Ergusses erscheint; dieser Wunsch aber soll und darf uns nicht abhalten, die immer-

hin überwiegende Subjectivität in Beethoven, wie in seinen Jüngern, hochzuhalten und ihre Werke als die Gipfelpuncte einer Zeit zu bewundern, die in dem Kampfe mit dem Herkömmlichen und Abgestandenen ihre eigenste Aufgabe sieht. Dieses selbstbewußte Ringen hat bereits mancher großen Schöpfung das Dasein gegeben, und ist die Mutter des charakteristischen Styls, der Urheber unzähliger reicher, dankenswerther Neuerungen in Theorie und Technik, deren Früchte erst in späteren Zeiten im ganzen Umfange werden genossen werden und deren Werth bis jetzt wol erst von sehr Wenigen im ganzen Umfange erkannt ist.

Aus dem Gesagten ergiebt sich als selbstverständlich, daß Nohl die späteren Werke Beethoven's unterschätzt. Weniger begreiflich sind uns Aussprüche wie dieser, in Beethoven's A dur-Symphonie repräsentire sich die romantische Richtung jener Zeit: hier und an manchen anderen Stellen hat den Verf. das Streben nach Pointirung, nach Charakteristik der Epochen doch wol zu weit geführt. Wenn die Zeichnung von Mozart's Seelenleben die deutlichen Spuren einer Sympathie des Verf. für diesen Meister trägt, die beinahe an Vorliebe auf Kosten anderer Tondichter grenzt, so verräth die Schilderung Beethoven's als ethischen Charakters einige Ungerechtigkeit gegen den Künstler Beethoven; wer möchte wol z. B. mit Nohl behaupten, daß in zahlreichen Werken dieses Geistes ganze inhaltslose oder einseitig formell gedachte Partien vorkommen oder etwa gar, daß nur einzelne bedeutende Gedanken wie Oasen aus der Wüste der Gesammtcompositionen hervorragen — im Hinblick auf die vorhergegangene Apologetik Mozart's schließt ein solcher Vorwurf offenbare Ungerechtigkeit in sich!

Wir haben die Hauptpuncte des Inhaltes berührt, welcher sich der äußeren Einrichtung nach auf 12 Kapitel vertheilt: I. Kunst und Religion. II. Der Frühling der Tonkunst. III. J. Haydn. IV. Mozart. V. Mozart's Zeit. VI. Der neue Gehalt der Tonkunst. VII. Einzelne Werke Mozart's. VIII. Beethoven's Zeit und Leben. IX. Die Freiheitsideen. X. Beethoven's Religion. XI. Die Romantik. XII. Die letzten Werke Beethoven's. Auf einzelne Fragen, wie sie das lebendig concipirte Buch mannigfach anregt, näher einzugehen fehlt uns hier der Raum; doch werden wir vielleicht die Gelegenheit wahrnehmen, gelegentlich einmal darauf zurückzukommen und empfehlen schließlich das Werk der Beachtung unserer Leser aufs Beste.

P. Lohmann.

Aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung und Schluß.)

Auf unsere Oper zurückkommend, welche, wie gesagt, in diesem Augenblick mit ungemessenen Ansprüchen zu kämpfen hat, sei nur erwähnt, daß die italienische Gesellschaft während der Sommermonate größtentheils die Kosten der Unterhaltung getragen hat. Aber auch hier hat unser Publicum wieder daneben gegriffen, indem es alles Gute, was unsere deutschen Sänger geleistet, rein vergaß, und nunmehr, von Kopf bis zu Fuß italienisirt, selbst die Unarten unserer trans-alpinischen Gäste wie Zuckerbrod verspeiste. Daß endlich Hr. Orsini seine zwölf Opern par coeur dirigirt, wird als das achte Wunder angestaunt, so viel Schnitzer auch darin vorkommen mögen. Von den wirklichen und längst gewürdigten Vorzügen dieser Gesellschaft abgesehen, so sollte einmal ein deutscher Sänger, wenn auch noch so schulgerecht, mit halber Stimme vortragen, wie es Signor Galvani thut, wahrhaftig, er würde uns nicht galvanisiren, und ich möchte das Raisonniren hören über Stimmlosigkeit, Passirtheit u. s. w.

Und nun zu den Gästen. Tichatscheck singt noch immer so urkräftig wie in seiner Jugendzeit. Das Noch paßt aber nicht auf ihn, und man wäre geneigt, ein Schon dafür zu gebrauchen, wiesen die Theater-Annalen nicht auf die 20er Jahre hin, in welchen er schon als Typus deutscher Heldentenore geglänzt hat. Herr Roger hätte als Georg Brown unsere Erinnerung an seine früheren Leistungen nicht so herausfordern, unsere Discretion nicht auf solche Probe stellen sollen. Aber er kennt die leicht entzündbare Imagination des deutschen Publicums, und durfte darauf hin schon Etwas wagen. War Hr. Roger in der That an diesem Tage nicht bei Stimme, so hätte er unter solchen Umständen lieber nicht auftreten sollen, namentlich wenn man ein Koryphäenhonorar in Anspruch nimmt. Unser Schweigen sei der Dank für sein Vertrauen. Daß unser Dettmer im Begriff stand, unsere Bühne zu verlassen, ist bekannt, aber die Anträge, welche er von mehreren Hoftheatern erhielt, mochten die hiesige Direction bestimmt haben, sein Engagement zu erneuern. Novitäten hatten wir nur „Richard Löwenherz" von Gretry, „Faniska" von Cherubini und (gestern am 31. October) Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt". Marschner's „Vampyr", dessen Aufführung der gefeierte Meister beiwohnte, wurde mit Beifall wiederholt. Die erstgenannte Oper konnte nur bei der alten Garde der Zuhörer, bei den Vätern und Müttern unserer blasirten Jugend, Anklang finden. Unser „Löwenherz" wurde also unter das alte Eisen verwiesen, und weil man sich vermuthlich schämte, es mit der Musik der „Faniska" eben so zu machen, so schob man die Schuld auf das Sujet — während, o tempora o mores! ein „Rigoletto" und Consorten stets mit Wonne aufgenommen werden. Die Aufführung der „Faniska" wird jedem ins Herz eingeschrieben bleiben, der in die Tiefen dieser herrlichen Arbeit einzudringen versteht. Näheres darüber habe ich in einem eigenen Artikel in Nr. 13 d. Bl. vom 21. Sept. mit Hinweisung auf die Nummern 205 u. 206 des Frankfurter Conversationsblattes gesagt, welches das Leben Cherubini's kurz aber erschöpfend darstellt. Wenn die Parodie einer Mythenwelt „Orpheus" nicht gleich so durchgriff, als sich erwarten ließ, so lag der Hauptgrund wol in der Unkenntniß der Mythologie bei der Mehrzahl der Zuhörer. Aufführung und Ausstattung waren jedenfalls untadelhaft.

Von unserer Kammer- und Concertmusik ist vor Allem der Opern-Gesang-Verein der HH. Lichtenstein und Schmidt als mächtig aufblühendes Institut hervorzuheben. Nachdem dieser jetzt an 60 Mitglieder starke Verein den Abschluß der Wintersaison mit Gluck's „Orpheus" und einer Wiederholung des „Hans Heiling" gemacht, begann das neue Vereinsjahr mit Gluck's „Iphigenie in Aulis" am 16. October vor einer großen Zuhörerschaft. Gegenwärtig studirt dieser Verein die Chöre zu Mendelssohn's jugendfrischer, aber nur wenig bekannten Oper „Die Hochzeit des Camacho" ein, und soll dieselbe schon am 2. December vom Stapel laufen. Den Abschluß des Cäcilien-Vereins machte nach üblichem Gebrauche dieser Anstalt eine Reihe kleinerer Tonstücke berühmter Meister. Diesmal waren Cherubini, Haydn, Hauptmann, Astorga, Spohr und S. Bach die heraufbeschworenen Geister. Dem Andenken Messer's, oder vielmehr zum Besten seiner hinterlassenen Kinder, deren Existenz auch außerdem auf zehn Jahre hinaus gesichert, wurde am 25. Mai im hiesigen Theater ein Concert veranstaltet, worauf der Trauer-

marsch aus der „Eroica" das charakteristische Siegel drückte. Einen Abschluß der Oratorien-Concerte machte der Rühl'sche Verein mit Händel's „Salomon". — Nachzügler und Spätlinge der Saison waren die Concerte der Tenoristen Brunner und Gloggner und der Cantatrice Bellini. Zwei Frankfurter Künstler, Adolph Gollmick und Wilhelm Elsner, der Erstere in London, der Letztere (Violoncellist) in Dublin ansässig, beschlossen und begannen die Saisons 1859/60 und 1860/61. Ein Concert von Maximilian Wolff war stark besucht und wacker vertreten. Der Concertgeber bekundete, namentlich in Bezug auf Technik, gediegene Fortschritte. Er spielte Compositionen von Mendelssohn, Bach (die Ciaconne), ein hübsches Notturno von seiner Composition, und Paganini's Carneval. Besonders aber trat hier das schöne logisch gehaltene Nonett in Es dur von unserem J. C. Hauf hervor. Unser Premier-Violon Ludwig Straus begann mit den HH. Stein, Welker und Brinkmann seine Quartett-Cirkel am 23. October. Eingeleitet wurden sie wieder mit der Stammtrias Haydn, Mozart und Beethoven (Quintett Es dur Op. 4 unter Assistenz des Hrn. Max Stamm (zweite Viola). Nach dem festgestellten Programm dieser sechs Soiréen trägt nur Hr. Straus der Gegenwart nicht Rechnung genug. Ein werthvolles Concert veranstaltete kürzlich die hiesige deutschkatholische Gemeinde, mit innerem und äußerem Erfolg, und auch der philharmonische Dilettanten-Verein beginnt seine Schwingen zu rühren. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das sechste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8. November bot in seiner zweiten Abtheilung nur Cherubini'sche Tonwerke, zum Gedächtniß des am 8. September 1760 geborenen Componisten; die erste Abtheilung umfaßte Mozart's Es dur-Symphonie, das Fis moll-Clavierconcert von Ferd. Hiller, vorgetragen von Frau Wilhelmine Szarvady, geb. Clauß, den Chor „O Isis und Osiris" aus der „Zauberflöte", gesungen vom Paulinerverein und Schumann's Etudes symphoniques für Pianoforte, ebenfalls von Frau Szarvady gespielt. Die seit einer Reihe von Jahren renommirte Pianistin erfreute auch diesmal wieder durch die Eleganz ihres Spiels, durch die glückliche Vertheilung des p und f, durch einen graciösen Anschlag, überhaupt durch eine gewisse weibliche Anmuth. Schärfe der Auffassung, Correctheit in der Wahl der Tempi, markiger Rhythmus werden dagegen durchweg vermißt, Mängel, die in dem höchst erfindungsarmen, eklektischen Hiller'schen Werke natürlich weniger als namentlich in dem Finale der Schumann'schen Variationen hervortraten. Daß Frau Szarvady jedoch den Salonton unserer Leipziger Kreise sehr anzusprechen geeignet ist, bewies der lebhafte Empfang und ein Erfolg beider Leistungen, wie man Beides sonst nur bei Größen von erster Bedeutung zu erwarten gewohnt ist. In dem Vortrage des Zauberflöten-Chors zeigten die Pauliner wiederum einen von uns schon früher betonten Rückschritt in Bezug auf Entschiedenheit der Einsätze und das gerade hier so nöthige Portament. — Von Cherubini waren vertreten: das Sanctus aus einem in späteren Jahren componirten Requiem für Männerchor, welches so getrennt für sich nicht recht ansprechen wollte; ferner die Ouverture, Gerichtsscene und Finale aus den „Abenceragen" (die Soli gesungen von den HH. Gloggner, Musik-Dir. Dr. Langer, Scharfe und Gebhardt), und zum Schluß die Ouverture zu „Anakreon." Von der Ausführung des Chor- und Solo-Gesanges ist nichts Bemerkenswerthes oder besonders Bezeichnendes zu sagen, das Finale leidet überhaupt an all den textlichen Unarten und Schwächen, die bei Cherubini einer durchschlagenden Bühnen-Wirksamkeit auch der theilweise höchst weihevollen Musik im Wege stehen. Die beiden Ouverturen gingen an diesem Abend wie kaum jemals vorher — wie aus der Pistole geschossen!

Leipzig. Wie in früheren Jahren, finden auch diesen Winter wieder allsonntägliche musikalische Soiréen beim Redacteur d. Bl. statt, in denen namentlich die bemerkenswerthesten neueren Werke zur Aufführung gelangen. Am vergangenen Sonntag hörten wir den Pianisten Hrn. Franz Bendel aus Prag und Hrn. Concert-M. Schmit sen. aus Moskau (Violoncellist) mit Hrn. Haubold von hier in einem Trio von Bendel, dessen Adagio uns vorzugsweise, seiner weihevollen Stimmung und reichen Erfindung wegen, angesprochen hat; weniger originell und einheitlich wollte uns das Finale scheinen. Der genannte Componist trug außerdem Liszt's Sonate mit voller Beherrschung der Technik vor. Hr. Schmit, der Vater des bei uns jüngst wiederholt aufgetretenen Violoncellisten, gehört jedenfalls zu den hervorragendsten Vertretern dieses Instrumentes.

Berlin. Die HH. Lorini und Merelli ziehen zu gegenseitiger Bekämpfung immer neue Gesangs-Reserven heran. Bei Ersterem trat Signora Devries als Norma auf. Von dieser Primadonna assoluta kann man sagen, ihre Blüthezeit ist vorüber. Ihre Coloratur und Cantilene, die sonst maßgebendsten und beredtesten Zeugen der italienischen Gesangs-Tradition, verhallt, wenn auch technisch sicher, meist wirkungslos. Bei Hrn. Merelli fungirte als Neuling in der Oper „Die Italienerin in Algier" Signor Ciampi aus London als Buffo-Sänger in der Rolle des Thaddäus. Derselbe sang seinen Part urkomisch. Trotz seiner Absicht, durch Gesang und Spiel Außerordentliches zu geben, hörten und sahen wir eigentlich doch nur Alltägliches. — Zum Besten der Victoria-Stiftung hatte der königl. Musik-Dir. Hr. Julius Schneider am 24. October in der Garnisonkirche mit seinem Gesangsinstitute und der königl. Instrumentalclasse „Das Weltgericht", Oratorium von Friedrich Schneider, zur Aufführung gebracht. Unter solcher bewährter und sicherer Leitung gelangte dieses Werk im Vocal- und Instrumentalpart zu ansehnlichem Erfolge. Im Allgemeinen waren die Chöre gegen das Orchester, welches häufig den Vocalpart dominirte, zu schwach besetzt. Die wenigen Soli wurden im Sopran von den Damen Schneider (Tochter des Dirigenten) und Garthe, im Alt von Frl. Baer, im Tenor von Hrn. Otto und im Baß von Hrn. Zschiesche meist recht lobenswerth gesungen. Mit der Aufführung dieses Oratoriums begann bei uns im eigentlichen Sinne des Wortes eine heilige, eine Oratorien-Woche, denn am 27. October führte die Singakademie mit dem Liebig'schen Orchester unter der Leitung ihres ersten Directors, des Professor Grell, den „Paulus" von Mendelssohn auf. Am 4. November folgte, zur Gedächtnißfeier für Mendelssohn, die Aufführung des Mozart'schen Requiems durch den Stern'schen Gesangverein im Saale der Singakademie. Im „Paulus" führte unser Meistersänger im Oratorien-Styl, der königl. Hofopernsänger Hr. Krause, das vollendet aus, was der Componist erstrebt. Hrn. v. d. Osten's Gesang ertheilen wir ebenfalls gern das verdiente Lob. — Der zweite Quartett-Abend der HH. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns brachte uns am 2. November im Englischen Hause drei heroische Quartette: von Mendelssohn Op. 44 Nr. 1 D dur, Rob. Schumann Op. 41 Nr. 2 F dur, und Beethoven Op. 132 A moll. Noch nie haben wir die vier Künstler und Quartettvirtuosen im Einzelnen und im Ensemble so meisterhaft und vollendet schön spielen gehört, wie an diesem Abend; die Hörer erkannten dies auch und zollten reichlichen und verdienten Beifall. — Wie schon oben angedeutet, hatte der Musik-Dir. und Professor Hr. Jul. Stern am 4. November, dem Todestage Mendelssohn's, eine Gedächtnißfeier für den für die Tonkunst viel zu früh verstorbenen Künstler veranstaltet. Im ersten Theile kamen nur Compositionen von Mendelssohn zur Aufführung: 1) der 42. Psalm: „Wie der Hirsch schreit" für Solo, Chor und Orchester. Die Chöre und Soli wurden ganz vorzüglich gesungen. Letztere von der Leipziger Concertsängerin Frl. Scharnke und den HH. Domsängern Otto, Flögel, Seidel und Müller. 2) Zwei Chorlieder: a) Nachtlied und b) Deutschland, folgten. Das letztere schlug so durch, daß es wiederholt werden mußte. Dann spielte unser genialer Hofpianist Hr. H. v. Bülow Variations sérieuses Op. 54, Andante aus der Phantasie Op. 28 und Capriccio Fis moll Op. 5. Alle drei Nummern fanden durch den Virtuosen par excellence eine von Enthusiasmus gekrönte Interpretation. Die Soli im Mozart'schen Requiem sangen die Damen Frl. Scharnke, Frau Musik-

director Wüerst und die HH. Otto und Krause (königl. Hofopernsänger) überall mit innigem Verständniß. Tragen Professor Stern's sämmtliche Oratorien- und Musikaufführungen gleichsam den Stempel hoher Kunstproducte, so gilt dies in höchster Steigerung von den Aufführungen zur Gedächtnißfeier und Verherrlichung Mendelssohn's, des Meisters und Lehrers unseres Stern. Die Instrumentalbegleitung wurde von der Liebig'schen Capelle sehr gut ausgeführt. Wir freuten uns, aus Pietät für den verstorbenen Meister den Concert-M. Hrn. David aus Leipzig am ersten Violinpult zu sehen. Th. Rode.

Pesth, den 29. October 1860. Wol hat unsere musikalische Saison durch öffentliche Concerte noch nicht begonnen, dennoch bricht bei uns für das Gesammtgebiet der Musik eben jetzt eine schönere neue Zeit herein. Die hervorragendsten Capacitäten arbeiten wenigstens hierfür mit ganzer Seele auf dem theoretischen wie praktischen Musikgebiete. Es liegen uns die ehrenvollsten Belege für unsere Aussage in den drei bis heute erschienenen Pesther Blättern für Musik (Zeneszeti Capok), in den gediegenen Etuden Brand's (Mosonyi) für Piano, sowie in dessen weiteren Clavier- und Orchester-Tondichtungen vor. Es gilt bei unseren kläglichen Musikzuständen, eine neue Welt zu schaffen, dem nur sporadisch schüchtern im Publicum auftauchenden Sinn für gediegene Musik eine entschiedene möglichst ausgedehnte Richtung zu geben, dem Schlendrian Einhalt zu thun und dem unvergänglich Erhabenen bei uns in den geweihten Hallen der Kunst wie in Familienkreisen einen so sicher Fuß fassenden Eingang zu erobern, daß ein Rückfall in das flache Alltägliche hiernach unmöglich erscheint. Das nun ist das Ziel, wonach Brand (Mosonyi), Abronyi, Rosavölgyi, Bartalus theoretisch durch das benannte Wochenblatt, praktisch durch Compositionen ebenso edel als kräftig hinstreben. Möge in unseren einflußreichen Cirkeln durch Würdigung und Förderung den hochachtbaren Kämpfern der dornenvolle Weg erleichtert und so das erfreuliche Resultat möglichst näher gebracht werden. Der Genius der Musik, vornehmlich der unserer nationalen, hat uns milde zugelächelt, als er unserem Brand diese große Aufgabe zutheilte, bei welchem Ringen ihm seine genannten Freunde wirkend zur Seite stehen. Brand's eben vollendete Symphonie für Orchester hören wir in den nahenden philharmonischen Concerten unter Meister Erkel's Leitung, dessen heroische Oper „Bank Ban" der Vollendung nahe. In diesem Werke wie in dem eben berührten Brand's ist das Gepräge unserer melodischen ungarischen Musik durchschauend; doch soll die Weihe in beiden Werken in dem geistigen Lichte einer höheren Richtung ihren eigenthümlichen Brenn- und Glanzpunct manifestiren. Dr. G. F—r.

Danzig. Am 13. October gab die Pianistin Frl. Ingeborg Starck ihr erstes Concert hierselbst, unter großem Beifall des zahlreich versammelten Auditoriums. Die noch sehr junge Dame entwickelte in allen von ihr zu Gehör gebrachten Tonwerken nicht allein eine außergewöhnliche und schon sehr gereifte Technik, sondern auch, was eben von ihrem eminenten Talente Zeugniß ablegt, eine bedeutende geistige Energie und ein so inniges Anschmiegen an die Charaktereigenthümlichkeit jedes einzelnen der Musikstücke, wie man es bei so jugendlichem Alter nur äußerst selten antrifft. Frl. Starck spielt schwierige Meisterwerke meisterhaft, damit ist der Standpunct angedeutet, den die junge Dame als Virtuosin schon jetzt einnimmt. Sie wird ein hohes und schönes Ziel erreichen, namentlich wenn ihr Spiel noch einen größeren Zuwachs an physischer Kraft gewonnen haben wird. Die äußerste Möglichkeit der Glanzwirkungen in den Liszt'schen Stücken: Paraphrase über den „Sommernachtstraum" und Rhapsodie erreichte die junge Künstlerin, ohne deßhalb einen energischen und feurigen Pulsschlag im Vortrage, dabei einen fest ausgeprägten, tonreichen Anschlag vermissen zu lassen. Die prächtige Gigue und Gavotte von Bach war nach der technischen wie geistigen Seite eine ganz vorzügliche Leistung, nicht minder gab Frl. Starck die spielende Grazie in der Walzer-Caprice (nach Fr. Schubert) von Liszt und die seelenvolle Cantilene in dem A dur-Notturno von Field vollkommen gelungen wieder. Beethoven's C moll-Sonate (Op. 111), deren Vorführung wir der Künstlerin besonders hoch anrechnen, zeugte von dem eingehendsten Studium und von dem edlen Kunsttriebe, das wunderbare Werk, welches die liebevollste Versenkung in des Meisters weitentrückte Phantasie erheischt, in würdiger Weise lebendig zu machen. Gab nun das Spiel auch nicht in voller und ganzer Kraft und Schönheitsentfaltung diese Schöpfung eines Riesengeistes wieder, so kam es doch dem Ideal sehr nahe und der Grad von geistiger Reife, den die Spielerin in überraschender Weise darlegte, stellte ihrem glänzenden Talente das beredteste Zeugniß aus. Alle Vorträge des Frl. Starck wurden mit den wärmsten Acclamationen aufgenommen und der Zuhörerkreis fühlte sich von den künstlerischen Leistungen freudig erregt. Die Künstlerin spielte abwechselnd auf einem Flügel des hiesigen Hof-Instrumentenmachers, J. B. Wißniewski und auf einem Leipziger Instrumente, aus der Fabrik von Bretschneider. Beide Instrumente machten ihren Meistern Ehre und zeichneten sich durch einen vorzüglichen Tongehalt aus. — Am 3. November gab Frl. Starck ein zweites Concert. Sie spielte darin einige kleinere Piècen, z. B. das Perpetuum mobile von C. M. v. Weber, „Warum?" von R. Schumann, den Cis moll-Walzer von Chopin, in jeder Beziehung reizend. Mit der Auffassung der Beethoven'schen As dur-Sonate konnten wir uns weniger einverstanden erklären, dagegen war Chopin's Es dur-Polonaise, welche den Schluß des Concertes bildete, ein Meisterstück von glänzender Bravour und eleganter Spielfertigkeit. — Die classische Musik wird bei uns im Laufe des Winters sehr stark vertreten sein. Außer den stehenden Symphonie-Concerten tritt noch ein anderes Unternehmen ins Leben, zu welchem sich die Dirigenten zweier Regiments-Musikcorps vereinigt haben. Da wären denn somit zehn Symphonie-Abende in Aussicht. Markull.

Glückstadt, im October. Am 5. d. fand hier wieder eine Prüfung der Musik-Instituts-Schülerinnen der Frl. Lina Ramann statt. Seit einem Jahre ist die Anstalt erweitert und den früheren Classen, welche sämmtlich am theoretischen Unterricht theilnahmen, sind noch zwei untere für jüngere Mädchen, die nur Clavierunterricht von den ersten Elementen an erhalten, hinzugefügt. Diese füllten den ersten Theil des Prüfungs-Programms aus; in dem zweiten Theil wurden Leistungen von vorgerückten Schülerinnen vorgeführt: die Ouverture zum „Fidelio" im vierhändigen Clavier-Arrangement mit Violin- und Violoncellbegleitung, eine Sonate (G dur) von Mozart mit Violinbegleitung und ein Trio von Haydn, letzteres ebenfalls von drei Schülerinnen vorgetragen. Den Beschluß bildete ein dreistimmiger Chor: das von Liszt componirte und von Frl. Ramann als Frauenchor eingerichtete Lied: „Unter allen Gipfeln ist Ruh'." Außerdem wurde ein religiöser Chor von Meyerbeer aufgeführt. Es war das erstemal, daß Chöre gesungen wurden, die jedoch präcis durchgeführt wurden. Die Fortschritte, welche die Schülerinnen in dem Halbjahr, das zwischen dieser und der vorigen Prüfung liegt, gemacht, sind sehr zu rühmen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frl. Elise Eicke, deren wiederholten Gastdarstellungen auf der Leipziger Bühne wir soviel Anerkennung zollen konnten, hat auch bereits in ihrem Engagement am Stadttheater zu Bremen wiederholte höchst ehrenvolle Erfolge errungen. Ihre Dinorah namentlich hat so sehr gefallen, daß sie nach dem Schattentanze bei der ersten Aufführung dieser Oper zweimal gerufen ward.

Am 6. November gab der Violinspieler und Componist Wilhelm Langhans in Hamburg ein Concert zum Besten des Petrikirchthurm-Baufonds, worin auch verschiedene seiner eigenen Werke beifällig zur Aufführung gelangten. Das Programm enthielt: Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini, Concert-Allegro für Violine und Orchester von W. Langhans, gespielt vom Concertgeber; Lieder: „Am Meer" von F. Schubert, provenzalisches Lied von R. Schumann, gesungen von Hrn. Finke aus Wismar; Clavier-Concert von Mendelssohn (D moll), gespielt von Louise Langhans, geb. Japha; Lieder: „Weißt du noch" von R. Franz, „Schifffahrt" von Louise Langhans, gesungen von Hrn. Finke; Symphonie (B dur) von W. Langhans.

Am 10. November fand in Barmen die erste Soirée für Kammermusik der HH. Musik-Dir. Anton Krause, Franz Seiß und Hermann Jäger statt. Zur Aufführung kamen das Trio in C dur von Haydn, Sonate (D moll) für Pianoforte von Beethoven und das B dur-Trio von Schubert.

Literarische Notizen. In Berlin ist dieser Tage die erste Nummer einer deutschen „Männer-Gesang-Zeitung" unter Redaction von Rudolph Tschirch erschienen. Sie wird von dem Märkischen Central-Sängerbunde im Selbstverlage herausgegeben, erscheint vierteljährlich einmal, also in vier Nummern jährlich, und kostet p. Nummer $2^1/_2$ Ngr. Der textliche Inhalt wendet sich ausschließlich an den gemüthlichen Dilettantismus; der in Noten beigegebene Männerchor von einem ungenannten Tondichter: „Germania Victoria" bewegt sich ebenfalls auf der breitesten Grundlage des Anspruchslosen.

Personalnachrichten. Die Pariser Zeitung meldet unterm 10 November: Richard Wagner liegt seit einigen Wochen ernstlich krank darnieder. Seit drei Tagen soll sich jedoch sein Zustand etwas bessern.

Todesfälle. In Wien starb am 6. November Capell-M. Karl Binder: er war bekanntlich zuletzt am Carltheater angestellt.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschien soeben:

Benett, W. St., Op. 20. „Die Waldnymphe." Ouverture für grosses Orchester. Part. 2 Thlr. 5 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 7. „Im Hochland." Schottische Ouverture für Orchester. Part. 1 Thlr 20 Ngr.

———, Op. 36. „Der Kinder-Christabend." Kleine Clavierstücke. 20 Ngr.

Marschner, Henri, Op. 29. Grand premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Nouvelle Edition en Partition. 3 Thlr.

Mayer, Ch., Op. 301. „Fest-Polonaise" für Pianoforte zu vier Händen. 25 Ngr.

Moscheles, J., Op. 130. Symphonisch heroischer Marsch über deutsche Volkslieder für das Pianoforte zu vier Händen. 20 Ngr.

———, Op. 131. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

———, Op. 132. Vier Duette — „Des Lilienmädchens Wiegenlied". v. *Arndt*. — „Am Bach", v. *F. Baltzer*. — „Winter und Frühling", von *C. Probald*. — „Unter den Bäumen", von *F. Baltzer* — für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

———, Op. 132. „Winter und Frühling." Arrangement für Sopran und Bass mit Begl. des Pfte. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Six Quintuors arrangés pour Piano à quatre mains par *Charles Czerny*. Nr. 6. 1 Thlr. 15 Ngr.

O'Leary, Arthur, Op. 7. „Im Gebirge." Drei Charakterstücke für Pianoforte. 20 Ngr.

Raff, Joachim, Op. 75. Nr. 11. „Au clair de la lune." Paysage pour Piano. (Suite de Morceaux pour petites mains Nr. 11.) 10 Ngr.

———, Op. 75. Nr. 12. „Mignone." Valse pour Piano. (Suite de Morceaux p. petites mains Nr. 12.) 10 Ngr.

Struth, A., Op. 96. Trois fleurs pour Piano.
Nr. 1. La Primevere. 10 Ngr.
Nr. 2. La Rose rouge. $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 3. La Violette. $7^1/_2$ Ngr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel

von

Friedrich Chrysander.

Zweiter Band. Gr. 8. Geh. Pr. $2^1/_2$ Thlr.

Eine kunsthistorische Biographie.

Die ausgedehnteste Benutzung der englischen Literatur und in Folge dessen der reiche Fund neuer, bisher nicht verwertheter Materialien hat das Erscheinen dieses zweiten Bandes etwas verspätet. In demselben werden die Jahre 1720—40 oder diejenigen Ereignisse, Werke und Erscheinungen besprochen, welche für die Kenntniss des persönlichen wie des künstlerischen Charakters Händel's von entscheidender Bedeutung sind. Ein dritter Band wird im nächsten Jahre nachfolgen und das Werk beschliessen.

Leipzig, am 1. November 1860. **Breitkopf & Härtel.**

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Freyer, A., (Organist an der Evangel. Kirche zu Warschau) Praktische Orgelschule nebst Vorübungen auf dem Pianoforte und Physharmonika, mit besonderer Rücksicht auf das obligate Pedalspiel.

———, Acht Präludien für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienste und zur Anfangs-Uebung im obligaten Pedalspiel mit bezeichnetem Fussatze. Op. 9.

———, Acht Präludien für die Orgel ohne Pedal (oder Physharmonika). Op. 11.

Warschau, im October 1860. **Gebethner & Wolff.**

Interessante Neuigkeit für Sing-Vereine.

Anfang December erscheint in unserem Verlage:

„Im Winter." Cyclus von zwölf Gesängen.
für Männerchor und Solo mit verbindender Declamation ad libitum, gedichtet und componirt von *Aug. Weichelt.* Part. u. Stimmen nebst Textbuch $1^2/_3$ Thlr. Auch sind die Chorstimmen einzeln zu haben.

Inhalt: Nr. 1. Gruss an den Winter. Nr. 2. Schlittenfahrt. Nr. 3. Jagdchor. Nr. 4. Ein Gast, Solo für Tenor. Nr. 5. Am Herde. Nr. 6. Mährchen, Solo für Bass. Nr. 7. Christnacht. Nr. 8. Schlittschuhlaufen, Solo für Tenor. Nr. 9. Der Drescher. Nr. 10. Schneemann. Nr. 11. Frühlingssehnen. Nr. 12. Abschied vom Winter.

Die Ausführung des Werkes bietet keine erheblichen Schwierigkeiten.

Vereine, welche sich für obiges Werk interessiren, wollen bei der zunächst gelegenen Musikhandlung sofort Bestellung machen.

J. Schuberth & Comp., *Leipzig (Hamburg)* und *New York.*

Mozart-Album

für die Jugend,

28 kleine Tonstücke in fortschreitender Folge nach Themen W. A. Mozart's

für das

Pianoforte.

Herausgegeben von einem Lehrer des Clavierspieles.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Leipzig, **C. F. KAHNT.**

Unterzeichneter macht hiermit bekannt, dass er jetzt durch besonders glücklichen Einkauf von Fernambuckholz in Amerika in den Stand gesetzt ist, ganz *vorzügliche Bogen* zu liefern. Besonders zeichnen sich dieselben durch ausserordentliche Leichtigkeit und Spannkraft aus.

Leipzig, im October 1860. **Ludwig Bausch.**

Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: v... b Glaser in Schleusingen.

Leipzig, den 23. November 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.

Dreiundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Gesang- und Orchester-Direction.

Von

Dr. Hermann Zopff.

(Schluß.)

Orchesterdirection.

Die in der Einleitung dieses Artikels gesammelten Rathschläge halte ich für den angehenden Orchesterdirigenten für mindestens ebenso wichtig und füge denselben nur noch Erfahrungssätze hinzu, welche speciell Orchestern gegenüber nothwendig zu beachten sind.

Eine der traurigsten Beobachtungen ist der geistig verwahrloste Zustand der meisten Orchesterspieler. Mit Ausnahme der viel günstiger situirten und gebildeteren Mitglieder von Hofcapellen, werden die meisten dieser Künstler — ohnehin öfters ohne eigene Schuld in Bezug auf allgemeine Bildung zurückgeblieben — durch schlechte Bezahlung, Concurrenz, Nahrungssorgen, tagelanges Proben und Ueben, nächtelanges Spielen zum Tanze auf das Traurigste heimgesucht, stumpf, theilnahmlos und schwerfällig, mit Unlust ihre Noten herunterreißend. Kurz, wenigen unter ihnen ist nicht alles Musikmachen bereits verleidet, aber diese wenigen „gelehrten" Tonangeber der meisten Orchester-Conglomerate sind gewöhnlich durch das Bischen Harmonielehre, die sie getrieben und durch mäßige Virtuosität auf ihrem Instrumente voll Voreingenommenheit, welche Nichts respectirt, als das längst Sanctionirte. Hieraus erwachsen die Hauptschwierigkeiten für den Dirigenten. Wehe Demjenigen, der diesen Leuten nicht gewachsen ist, ihnen nicht durch Sicherheit und Energie zu imponiren vermag! Schon manchen ganz talentvollen jungen Mann habe ich an diesen Klippen aus Unerfahrenheit scheitern sehen, und um so beklagenswerther sind solche Vorfälle, als die Gelegenheit, sich im Orchester-Dirigiren einzuüben, ohnehin so selten und schwer zu erlangen ist.

Wer Orchester dirigiren will, begebe sich vorher öfters in Orchesterproben mitten unter die Mitwirkenden, um ihr Treiben unbemerkt kennen zu lernen, aber auch zugleich, um den Timbre der einzelnen Instrumente zu studiren, unterlasse auch nicht, sich bei solcher Gelegenheit die Tonangeber unter ihnen durch harmlose Liebenswürdigkeit zu Freunden zu machen, besonders aber dadurch, daß er ab und zu die auf ihre Fertigkeit oder auf ihren „Ton" sich Etwas zu Gute thuenden Bläser lobt. Er gehe ferner nach und nach zu den verschiedenartigen Spielern auf die Stube und lasse sich die Technik ihres Instrumentes genau erklären, die Töne der verschiedenen Register vorblasen und notire sich hauptsächlich Alles, was schwer oder unausführbar, um bei unpracticabeln Stellen nicht rücksichtslos zu tadeln, sondern lieber unwesentliche Erleichterungen zu verabreden. Größere Solostellen, die der Spieler nicht genügend ausführt, nehme man sich die Mühe, mit ihm besonders auf der Stube einzuüben. Man lernt dadurch zugleich immer genauer sein Instrument kennen. Ungemein besticht den praktischen Musiker genaue Bekanntschaft mit seinem Instrumente und Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten; andrerseits setzt sich der Dirigent sehr in Achtung durch scharfes Gehör, besonders indem er die in Mittelstimmen vorkommenden kleinen Nachlässigkeiten rügt.

In gleicher Weise, wie Sängern gegenüber, ist bei Bläsern das Athemholen zu beachten und denselben, wenn sie neu eintreten sollen, ganz ebenso vor dem Zeichen zum Eintritte selbst ein deutliches Athemzeichen zu geben. Man beachte das unter Gesangdirection über die Athemzeichen Gesagte, behandle überhaupt in dieser Hinsicht die Bläser immer wie Sänger. Für neue Eintritte des Orchesters, also auch nach Fermaten, erzielt man Präcision am Besten durch Vorgeben eines halben bis ganzen Tactes. An besonders auffallende Zeichen sind die am Meisten und Längsten pausirenden Instrumente gewöhnt, besonders Pauken, Posaunen, Trompeten. Falsch vorgetragene Stellen corrigirt man am Anschaulichsten, indem man sie vorsingt, oder auch den Rhythmus mit dem Tactstock vortrommelt. Um ohne große Zeitverschwendung (mit Zurückzählen der Tacte) jede Stelle wiederholen zu können, theile man die Partitur vorher durch große Buchstaben ab und lasse beim Ausschreiben der Stimmen diese Buchstaben alle genau in die Stimmen eintragen.

Nur mit großer Mühe erlangt man gewöhnlich, wenigstens von den Bläsern, ein gleichmäßiges Piano. Blech-Bläser aus Militaircapellen müssen mit dem Piano-Blasen erst besonders befreundet werden, weil sie gewöhnt sind, stets im Freien Alles so stark als möglich herauszustoßen. Sehr schwer hält es

ferner, die Blechbläser zum Gebrauch von Naturinstrumenten in den Stücken zu bringen, wo solche vorgeschrieben sind. Die meisten sind blos auf chromatischen (Piston-) Instrumenten in F so einseitig eingeblasen, daß sie aus Bequemlichkeit lieber Alles transponiren; daher die oft unbegreifliche Unsicherheit bei den leichtesten Naturtönen. Dieser Unsitte gegenüber die bessere Ueberzeugung der viel bedeutenderen, schöneren Wirkung zu wecken, erfordert besondere Beredtsamkeit und Autorität, jedenfalls große Vertrautheit mit allen Blechinstrumenten.

Eine andere, besonders in Berlin und seinem Weichbilde eingerissene Unsitte ist fortwährendes lautes Stimmen. Dies ist zu einer so widrigen Gewohnheit geworden, daß die Musiker rein gedankenlos ohne Unterbrechung stimmen, präludiren, dudeln und probiren, wenn kaum der letzte Ton des Stückes verklungen ist. Daß an diesem Unfug lediglich die Dirigenten schuld sind, geht daraus hervor, daß es bis jetzt Jedem von uns, der dagegen energisch auftrat und die Leute freundlich ermahnte, überall binnen Kurzem gelungen ist, denselben vollständig zu beseitigen. Oft gelingt dies schon durch ein Wort, mit dem man an den, wenn auch noch so geringen Bestand des Ehrgefühls der Spieler appellirt*). Man lasse deßhalb, wenn irgend möglich, stets in einem Nebenzimmer des Concertsaales einstimmen. Wer sich während der Aufführung zum Nachstimmen genöthigt sieht, kann dies sehr gut leise thun; jedes laute Stimmen im Saale ist als Unart zu verpönen. — Eingestimmt wird üblicherweise nach dem a der Oboe; doch ist dies wegen der, durch die Temperatur nach entgegengesetzten Richtungen sich verändernden Stimmung der Streich- und Blasinstrumente nicht zuverlässig. Eine von Generalmilitaircapellmeister Wieprecht erfundene Maschine, welche gegen jeden Temperaturwechsel unempfindlich ist, kommt hoffentlich bald zur Ausführung. — Die Rohrbläser sind aus jenem Grunde anzuhalten, bei längerem Pausiren ihre Instrumente fleißig warm zu halten. — Alle Bläser können durch Ausziehen oder Zusammenschieben ihre Stimmung gewöhnlich nur um einen Viertelton verändern. Streichinstrumenten kann man Mehr zumuthen.

Eine andere — auch durch Lässigkeit der Dirigenten vielfach eingerissene Erscheinung ist die Nachlässigkeit, Unachtsamkeit, Schwerfälligkeit, Gedankenlosigkeit mancher Orchester. Besonders in der ersten (Lehr-) Probe sehen die Leute oft fast gar nicht auf den Dirigenten, und sind so dilettantenhaft in ihre Stimme versunken, daß man sie oft nur durch Aufschlagen des Tactes auf das Pult in Ordnung erhalten kann. Selbst in den Aufführungen, wenn sie nicht vorher durch ein Dutzend Proben Alles auswendig gelernt haben, hängt diese lethargische Schwerfälligkeit der meisten Orchester dem Dirigenten noch wie ein Centnergewicht an seinem Tactstock, und solchen Orchestern gegenüber ist es nur dadurch möglich, das richtige Tempo zu behaupten, daß man die ersten Tacte etwas zu schnell schlägt, um solche Musiker erst in Zug zu bringen.

Oft ereignet es sich dagegen umgekehrt, daß sie ins Eilen kommen, oder auch, daß sie das letzte Achtel im Tacte überstürzen, daher sei der Dirigent auch darauf gefaßt, sich niemals von ihnen fortreißen zu lassen.

Während man, gewöhnlich mit ganz richtigem Erfolge, gut thut, Sänger anzuregen, für den Vortrag zu begeistern, erscheint es, unter den bestehenden Umständen wenigstens, rathsam, Orchestern gegenüber überhaupt ruhig und gemessen auf alles den Vortrag Betreffende aufmerksam zu machen; feurige Lebendigkeit ist hier selten angebracht. Man achte nur darauf, die geringe Lust der Orchesterspieler durch einzelne leutselige Aufmunterungen zu erhalten und sie, besonders die Bläser, nie rücksichtslos zu ermüden. — Die, neuen Dirigenten gegenüber am Meisten versuchten Unarten, z. B. Rauchen in den Proben, rüge man streng aber ruhig, dergleichen als unpassend für „gebildete Männer" verweisend. Hilft dies nicht, dann ist Fortschicken des Anstifters oft das wirksamste Mittel. Für zu spätes Kommen oder zu frühes Fortlaufen kündige man Abzüge am Honorar an. Verluste an Geld sind für manche Orchestermitglieder das Empfindlichste. — Guten Eindruck auf sie macht es, wenn man bei gleichmäßig fortlaufendem Tempo den Tactstock ganz hinlegt. Man beweist ihnen Vertrauen, regt ihr Ehrgefühl zu größerer Selbständigkeit und Theilnahme an und zeigt dadurch, daß man sich nicht für unentbehrlich halte.

Schließlich einige Winke für Direction von Gesang mit Orchester. Nur sehr wenige Capellen sind im Stande, zum Gesange zu begleiten, denn dazu ist eine höhere Stufe der Ausbildung erforderlich, die besonders darin besteht, 1) daß sich die Leute (wie zu einem Guße) eingespielt haben; 2) das sie piano spielen, also sich beherrschen gelernt haben; 3) daß sie gewöhnt sind, nicht nur auf den Dirigenten zu achten, sondern auf den Gesang selbst. Jedem nicht sehr erfahrenen Dirigenten muß ich dringend abrathen, für diesen Zweck ein in Gesangbegleitung nicht allgemein renommirtes Orchester zu benutzen, wenn er nicht vollständig scheitern will.

Will er sich selbst in der Direction der Gesangbegleitung einüben, so nehme er vorher fleißig Gelegenheit, sowol feste als unsichere Sänger am Clavier selbst zu begleiten, um vor Allem Routine in genauem Verfolgen des Gesanges und dem dadurch erzielten Nachgeben, resp. Unterstützen der Sänger zu erlangen. Das Orchester aber mache er fleißig darauf aufmerksam, daß die größte, sowol von Sängern als Zuhörern auf das Rühmlichste anerkannte Tugend guter Gesangbegleiter Nachgeben und Unterordnen sei.

Das Schwierigste ist prompte Begleitung der Recitative, weil hier der Tact fortwährend willkürlich wechselt. Der Dirigent sehe vor Allem streng darauf, daß alle Recitative in allen dieselben begleitenden Instrumenten ausgeschrieben sind. Dann kann er sich in einem einigermaßen geschulten Orchester nach geschehener Einigung mit den Spielern — bei einfacher Accordbegleitung — darauf beschränken, Eintritt und Schluß jedes Accordes anzudeuten, ohne die Tacte zu markiren. Leider jedoch sind die meisten Orchester, wie gesagt, so hülflos oder unbeholfen, daß er diese, die Sicherheit des Ensembles und das Dirigiren ungemein erleichternde

*) Manchen überzeugt von dem wesentlichen Eindruck dieser Gewohnheit vielleicht am Besten folgende Anekdote. Friedrich der Große wurde in Dresden von einer neuen Oper so bestochen, daß er deren sofortige Aufführung in Berlin befahl. Trotzdem dieselbe auf das Beste vorbereitet, fand sich der König durch deren Eindruck ganz betrogen, und sein Capellmeister (Agricola) mußte eilends nach Dresden, um alle Einzelnheiten auf das Genaueste zu übertragen. Die nun veranstaltete zweite Aufführung ließ den König ebenso unzufrieden. Der dadurch bestürzte Agricola gab allem Möglichen Schuld, der Akustik, den Sängern, quälte sich und die Ausführenden. Alles umsonst. Da stellt es sich durch einen Zufall heraus, daß der alleinige Unterschied darin lag, daß in Berlin schon damals mit derselben gemüthlichen Nonchalance in allen Pausen gestimmt wurde, während in Dresden nie Etwas davon zu hören war. — Der bei diesem, gegen dergleichen musikalische Unsauberkeiten so empfindlichen, Könige accreditirte türkische Gesandte hatte allerdings anders construirte Nerven; ihm gefiel nämlich immer „das erste Stück, vor der Ouverture" am Besten — selbstverständlich also nichts Anderes als das Durcheinander des Stimmens und Präludirens.

Freiheit nicht anwenden darf, sondern sich genöthigt sieht, ganz genau jeden Tacttheil zu schlagen, ja vielleicht gar die Sänger zu ersuchen, die Recitative — „des Orchesters wegen" — genau im Tacte zu singen. Auf alle diese besonders in und um Berlin grassirenden Uebelstände sei jeder angehende Dirigent doch ja recht gründlich gefaßt, wenn er in die traurige Nothwendigkeit kommen sollte, mit so verwahrlosten Orchester-Conglomeraten zu thun zu haben. Besser ist es freilich, wenn er die Leute einige Monate lang erst harmonisch einzuschulen und zu beleben Gelegenheit hat.

Bücher, Zeitschriften.

Richard Wagner, „Zukunftsmusik." Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen. Leipzig, J. J. Weber. 53 S.

Unter diesem Titel wird in den nächsten Tagen eine deutsche Bearbeitung jenes Briefes erscheinen, in welchem Wagner zu Paris in französischer Sprache zunächst die Prosa-Uebersetzung seiner vier Opern: „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" einführen, daneben aber bei der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser" die für seine Intentionen wenig vorbereiteten Franzosen über die Grundsätze seines gesammten Schaffens ins Klare setzen will.

Hat dieser Brief also zunächst nur das Pariser Publicum im Auge und scheint es auf den ersten Blick, als sei diese kritisch-biographische Auseinandersetzung für Deutschland weniger wichtig, als Wagner ohnehin bereits in seinen größeren Schriften die Berechtigung seines Schaffens auf das Gründlichste und Schlagendste dargelegt hat: so müssen wir doch gerade die Kürze, mit welcher hier der Hauptinhalt seiner größeren polemischen Werke nochmals vorgeführt, gleichsam in Kernsprüche zusammengefaßt erscheint, allen denjenigen zur Beachtung empfehlen, welche über Wagner's Principien etwa noch im Unklaren sein sollten, und sich dennoch auf eine wenig Zeit und Mühe beanspruchende Weise darüber belehren möchten.

Aber auch einen ganz selbstständigen Werth erhält dieser Brief noch durch eine Menge ganz neuer Gesichtspuncte, unter denen Wagner seine eigene und die Entwicklung der Oper im Ganzen betrachtet, und namentlich wird die klare Darlegung am Schlusse: wie die Musik mehr und mehr zu jener „unendlichen Melodie" drängen mußte, zu jenem Styl, wie er in „Tristan und Isolde" seine Ausprägung erreicht, Jedem, auch dem bereits mit Wagner's Ideen genau Vertrauten, neu und interessant sein. Wir wünschen darum der kleinen Schrift eine allseitige Beachtung.

Natürlich enthält die Wahl des Wortes „Zukunftsmusik" auf dem Titel nur eine Persiflage. Wagner spricht sich entschieden gegen diese alberne Erfindung aus. P. L.

Münchener Briefe.

Die musikalische Akademie als concertgebende Corporation der Mitglieder der k. bayerischen Hofcapelle wurde von dem König Max Joseph unter dem 9. November 1810 genehmigt und erreichte somit im heurigen Jahre ein halbes Jahrhundert ihres Bestandes. Als Gründer derselben sind zu erwähnen: der königl. Capell-M. !

Fränzl, Concert-M. Moralt, welchen sich die Hofmusiker und die gesammte Vocal- und Instrumentalcapelle anschlossen. Die Concerte fanden anfänglich im Redoutensaale (Prannersgasse), theilweise auch im Residenztheater, später im königl. Hof- und Nationaltheater und nunmehr seit einer Reihe von Jahren im Saale des königl. Odeon statt. Ein summarischer Rückblick auf die Quantität des seit 50 Jahren Producirten dürfte hier nicht ohne Interesse sein. Seit Bestand der Akademie wurden vorgeführt 291mal Symphonien, worunter 124mal von Beethoven, 41 von Mozart, 37 von Haydn, 5 von S. Bach, 14 von Lachner, 11 von Mendelssohn und 4 von Franz Liszt; 401mal Ouverturen; 59mal Oratorien, worunter 24 von Haydn, 11 von Beethoven, 3 von Mozart (dessen Requiem), 1 von Mendelssohn, 1 von Cherubini, 10 von Händel, 2 von F. Lachner, 1 von Winter, 1 von Schumann, 1 von S. Bach; 65mal Chöre, der zahllosen Ensemblestücke, Cantaten, Arien, Duetten, Terzetten 2c., Psalmen, Lieder, Finales und Concertstücke nicht zu gedenken. Vorwiegend stark findet man in dem Verzeichnisse die alten classischen Meister. Die neuere Richtung in der Tonkunst ist dagegen ziemlich schwach vertreten. Von Franz Liszt wurden „Orpheus" und „Festklänge", von Richard Wagner im Ganzen 2 Ouverturen zur Aufführung gebracht. Robert Schumann figurirt im Verzeichnisse mit 3 Symphonien, zweimal mit Ouverturen, ferner mit „Paradies und Peri". Rietz mit dem altdeutschen Schlachtgesang und der Dithyrambe, Gade mit der Frühlings-Symphonie. Von Marschner, Chelard, Spontini, Lindpaintner Schubert und Meyerbeer wurde verhältnißmäßig im Vergleiche zu anderen Meistern Wenig gebracht. Von neueren Compositeuren trifft man den verdienstvollen Dirigenten der Akademie Franz Lachner häufig in den Concertprogrammen an; 14mal wurden von seiner Composition Symphonien producirt, ferner 2 Oratorien, 3 Chöre, mehrere Terzetten, Quartetten, Lieder und Concertstücke. — Das Jubelfestconcert fand am Abende des Allerheiligentages (1. Novbr.) an welchem in München die Theater geschlossen sind, im Saale des königl. Odeon statt, welcher aus diesem Anlasse festlich geschmückt war. Die im Halbkreise um das Orchester aufgestellten zehn Marmorbüsten der gefeiertsten Tondichter waren mit Lorbeerkränzen gekrönt, über dem Orchester schwebte eine colossale Lyra in einem Lorbeerkranze mit entsprechender Inschrift auf der riesigen Band-Schleife. Der größte Theil des Publicums erschien gleichfalls im Festkleide, freilich hätte sich die Pietät der Münchner diesem hochverdienten Institute gegenüber noch mehr in einem zahlreicheren Besuche manifestiren dürfen. Das Concert wurde mit dem „Halleluja" aus Händel's „Messias" eröffnet, einer Schöpfung, welche, unzähligemal gehört, jedesmal den Hörer mit geheimnißvollem Ahnungsschauer erfüllt, wie dies der von Dr. Hermann Schmid (dem Dichter des „Columbus" und „Thassilo") zu dieser Feier gedichtete Prolog in treffenden Worten schilderte.

Die Dichtung, welche von der Hofschauspielerin Frau Maria Straßmann in schwungvoller Weise recitirt wurde, knüpft in sehr gelungener Weise an die Gründung der Akademie an, welche zu einer Zeit erfolgt sei, wo das Vaterland im „Staube vor des fremden Zwingherrn Macht lag und mit deutschem Wissen und deutschem Edelmuthe zugleich deutsche Kunst in Acht und Aberacht gefallen war", sie berührt sodann die Wirksamkeit und das reine kunstbeseelte Streben des Instituts und die unterstützende Theilnahme des Publicums. Sehr poetisch und erhebend sind die Stellen, in welchen auf die im

en deutschen Tonsetzer

hingewiesen wird, deren Werke so oft das hier versammelte Publicum entzückten.

Hierauf folgte das Oratorium „Esther", von dem bedeutend verstärkten Orchester und Chor des königl. Hof- und Nationaltheaters aufgeführt. Die Solopartien sangen die königl. Hofcapell- und Hofopernsänger Frau Diez (Esther und zweiten Part der Israelitin), Hr. Kindermann die Baßpartie des Haman, Hr. Heinrich die Tenorpartien des Ahasver, Mardochai, Habdonah und des Dieners, Frl. Mayer die Altpartie und Hr. Bausewein die zweite Baßpartie. Die Aufführung kann als eine vortreffliche bezeichnet werden. Besonders excellirte unsere Opern- und Oratoriensängerin par excellence Frau Sophie Diez, welche mit der Halleluja-Arie in der zweiten Abtheilung einen seltenen Enthusiasmus hervorrief, und hiermit neuerdings ihre Meisterschaft im getragenen Gesange bekundete. Die HH. Kindermann und Heinrich sind als treffliche Oratoriensänger seit Jahren bekannt. Am schwächsten war die Altpartie besetzt.

Der 5. November brachte einen feierlichen Trauergottesdienst, welchen die Akademie für ihre verstorbenen Mitglieder in der St. Michaelshofkirche veranstaltete. Unter Franz Lachner's Leitung wurde von dem Chor- und Orchesterpersonale des königl. Hoftheaters Cherubini's Requiem aufgeführt. Die Soloparte wurden von den Mitgliedern der Hofoper und Hofcapelle, den HH. Heinrich, Sigl, Bausewein und unseren Kirchensängerinnen par excellence Frau Sophie Diez und Frl. Josephine Hefner, ferner den Frl. Mayer und Heinlein gesungen. Das erhabene Werk machte auf die zahlreich anwesenden Theilnehmer einen großartigen Eindruck. Die genaue Präcision und feine Nuancirung — ein Verdienst unseres Lachner — kann nicht genug gerühmt werden.

Den Schluß des Akademie-Jubiläums bildete ein erheiterndes schönes Fest mit Souper in der Tonhalle am Abende des 5. November, bei welchem sich über vierthalbhundert Theilnehmer, darunter die ersten Kunstnotabilitäten Münchens, einfanden. Dem frohen Mahle gingen musikalische Vorträge voran, deren Reigen das Septett von Beethoven eröffnete, worauf Gesangsvorträge der Damen Diez, v. Mangstl (Hetzenecker) und Stehle und der HH. Grill, Heinrich und Bausewein folgten. Es war interessant, die Vergangenheit mit der Gegenwart in der obgenannten Sängerinnen-Trias verkörpert zu sehen. Die einst gefeierte, im unvergeßlichen Andenken stehende Hetzenecker und das so viel verheißende jugendliche Talent der Frl. Stehle! — Den Schluß bildeten Toaste „auf die Stifter der Akademie", vom Generaldirector Lachner ausgebracht, ferner auf das Wohl des Hofmusik-Intendanten Grafen Pocci als „Präsident der Akademie", endlich auf das Wohl des Generaldirector Lachner, welcher „durch 24jähriges Wirken sich um dieses Kunstinstitut so große unvergeßliche Dienste erwarb", ausgebracht von Hrn. Hofmusiker Strauß.

Dr. J. Lang.

Aus New York.

Mitte October.

Wir haben mit einer Paradoxe den Herbst begonnen, unsere Opernsaison nämlich hat aufgehört, bevor sie angefangen hat. Es ist ein vollständiger Bankerott eingetreten, mit dessen unerquicklichen Details ich Sie nicht langweilen will, und dessen Resultat ist, daß die Sänger italienischer Abstammung, wie die deutscher, je eine Gesellschaft gebildet haben, in welcher sie auf Theilung spielen. Die deutsche Association wird von Formes, der Fabbri und Stigelli gebildet, der Geschäftsdirigent und Impressario ist Richard Mulder, der Gatte der Fabbri, ein höchst gewandter und musikalisch durchgebildeter Künstler. Am nächsten Mittwoch beginnt diese deutsche Gesellschaft in der Academy die italienische Saison mit den „Hugenotten". Erlauben Sie, daß ich an dieser Stelle, ohne mich über den Werth des Planes, auf Theilung zu spielen, zu ergehen, einige allgemeine Bemerkungen mache über die naive Art, in welcher europäische Künstler die hiesigen Verhältnisse betrachten. Den Anstoß dazu giebt mir ein Leipziger Blatt, welches anzeigt, wie leid es Madame Bürde-Ney sei, daß sie nicht nach Amerika kommen könne, und wie man andrerseits befürchte, daß, einmal in Amerika, sie nie wieder zurückkehren werde. Diese in hiesigen Blättern wirklich abgedruckten Bemerkungen haben nicht verfehlt, die größte Heiterkeit zu erregen.

Wie glücklich ist Frau Bürde-Ney, ohne es zu wissen, und wie wenig wissen die Künstler in Deutschland, auf welcher faulen Basis die hiesige Oper steht, wie die frivole Art und Weise, in welcher Künstler hergelockt werden, mehr thut, als blos an Schwindel grenzen, wie ein Contract hier weiter Nichts ist, als ein Stück Papier, und man auf Grund desselben nicht einen Heller von bankerotten Menschen erhalten kann. Der Director der italienischen Oper besitzt nicht fünfzig Thaler im Vermögen, wol aber für fünfzigtausend Thaler jene geniale, göttliche und blendende Sicherheit des Auftretens, welche Unerfahrene täuscht. Seit Monaten hat kein Künstler einen Heller bekommen, Chor und Orchester müssen das Geld für die Hotelrechnungen in Philadelphia schuldig bleiben, und die Künstler müssen, wie angegeben, sehen, wie sie weiter fortkommen. Sollen sie gegen einen Mann klagen, der kein Vermögen hat, als das, welches er à la Simonides bei sich trägt? Die Millionen, welche den Künstlern in Europa versprochen wurden, sind noch nicht zum millionsten Theile bezahlt worden, und es ist noch kein Künstler wieder nach Europa zurückgereist, ohne daß er Tausende hier zu fordern gehabt hätte. Daß Formes gekommen ist, begreife ich nicht, nachdem man ihm das letzte Mal mehr als 8000 Dollar schuldig blieb. Als er hier ankam, sollte er 1000 Dollar erhalten, von denen er noch nicht einen Pfennig hat, und nie erhalten wird. Sie müssen bei der Wichtigkeit des Gegenstandes diese auf unwiderlegbaren Thatsachen beruhenden Angaben entschuldigen, an denen die Künstler sehen mögen, ob sie nicht solider Garantien bedürfen, bevor sie hierher kommen.

Doch nun zur Musik! Es ist bis jetzt noch nicht viel zu melden, weil unter der Aufregung des Präsidentschafts-Wahlkampfes die Musen schweigen müssen; indessen haben sich sporadisch schon Vorboten der Saison gezeigt, die erste Probe zu dem ersten philharmonischen Concert hat stattgefunden. Sie dürften noch nicht wissen, daß diese Concerte nur in Folge ihres exclusiven und aristokratischen Charakters ein Bestehen haben und gewinnbringend sind. Billets werden nur an Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft verkauft, welche aus der reichsten und feinsten Classe der amerikanischen Gesellschaft besteht. Zu jedem Concerte finden fünf öffentliche Proben statt, welche, von Damen und jungen Leuten besucht, als das Rendezvous der feinen Welt angesehen werden, und vorübergehen, ohne daß irgend Jemand zuhört, oder etwas Anderes thut, als sich unterhalten. Einen bildenden und veredelnden Werth haben diese Concerte nur auf ein sehr geringes Publicum außerhalb der Musiker von Fach. Trotzdem sind sie wegen des Einflusses auf den Geschmack und die Richtung der Letzteren von großem

Werth und könnten unter richtiger Leitung und bei energischem Verfahren das mächtigste Mittel werden, uns die neuere Richtung in New York zu propagandiren. Bergmann hat dies in höchst anerkennenswerther Weise versucht, er hat die symphonischen Dichtungen von Liszt und die Compositionen Wagner's eingeführt, leider kann aber nicht dasjenige für die Schöpfungen der Neuzeit gethan werden, was eigentlich geschehen müßte, so lange Bergmann mit einem in diametral divergirender Richtung sich bewegenden Musiker wie Eisfeldt die Direction theilen muß, dessen Einfluß bei den Musikern ein nicht zu verkennender ist, und der von den letzteren gewählt worden ist, um das erste Concert zu dirigiren. Es freut mich, melden zu können, daß die Nachricht von Bergmann's Fortgehen eine Tartarennachricht war, und daß der treffliche Künstler und Mensch uns erhalten bleibt. Mag eine in dem Temperamente zu suchende und wiederkehrende Mißstimmung über die Indolenz des Publicums und die Zopfigkeit vieler Musiker sich auch bisweilen Bergmann's bemächtigen, so hat darum die gute Sache, das Ziel, welchem er nachstrebt, für ihn nicht im Geringsten an Werth verloren, und das Mitarbeiten eines so tüchtigen Freundes und einer so jungen Kraft wie Thomas wird Bergmann's Energie wol wieder die nöthige Spannkraft verleihen. Das erste philharmonische Concert wird nichts Neues bringen. Es verspricht uns Schumann's Symphonie in C dur, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven und dessen Leonoren-Ouverture Nr. 1. Sie sehen, daß anscheinend selbst zum Programmmachen Talent gehört, und daß, wenn man bedenkt, daß das erste Concert das bedeutendste sein soll, dies Talent bei dem Directorium der philharmonischen Gesellschaft nicht überwiegend ausgebildet ist. Dagegen ist es erfreulicher, das Programm der HH. Masch und Thomas zu sehen. Dasselbe bringt für die erste Soirée das Trio in C moll von Beethoven, Quartett D moll (posthume) von Schubert, Quintett von Schumann. Für die dritte Soirée sind bestimmt: Quartett Es dur von Cherubini, Trio Es dur von Schubert und Quartett F moll von Schumann. Vergleicht man die beiden Programme, so kann man mit Hamlet sagen:

„Look at this picture and look then at that."

Von sonstigen Unternehmungen hören wir bei den unglücklichen Verhältnissen, in denen augenblicklich die Kunst sich befindet, wenig. Ob Bergmann Concerte veranstalten wird, steht dahin. Wollenhaupt componirt fleißig und mit gesteigerter Anerkennung, ob aber er oder sein sehr talentvoller Bruder, der Violinist, concertiren werden, ist fraglich, so sehr es zu wünschen wäre. Mehrere neue Compositionen von Wollenhaupt, darunter eine sehr effectvolle Polonaise, stehen zu erwarten. Mason hat zwei Reverien geschrieben, welche von einem löblichen Streben nach Selbstständigkeit in Form und Gewandtheit beim Schaffen harmonischer Effecte zeugen.

In Philadelphia wird Theodor Thomas mit Wolf drei Concerte geben, welche ausschließlich Kammermusik bringen werden. Bei der Nähe der Stadt kann Thomas leicht dorthin reisen. Balatka ist nach Chicago berufen, und wird von ihm die Gesangvereinsmusik, dieser Ausdruck des intelligenteren Knotenthums ohne alle Poesie, dieser sogenannten „Bauernvereine", gepflegt werden. Sobolewski ist auf seiner amerikanischen Odyssee in St. Louis angelangt, wird voraussichtlich aber nicht lange bei den westlichen Lothophagen bleiben. Seine indianische Oper scheint nicht das Talent zu haben, zur Nachwelt überzugehen.

Aus Boston hört man Wenig. Die Exclusivität der dortigen Musiker ist eine der Entwicklung amerikanischen Kunstverständnisses nicht sehr zuträgliche. Wenn auch in den Kreisen, in denen sie sich bewegen, die dortigen Musiker Unendliches zur Verbesserung des Geschmacks gethan haben, so sollte doch ein größerer Verkehr mit andern Städten, eine Reciprocität und ein Austausch der Ideen und Productionen stattfinden, welcher leider ganz fehlt. Augenblicklich ist man daran, eine philharmonische Gesellschaft in jener Stadt zu gründen, welche jetzt weiter Nichts ist als eine Anstalt zur gegenseitigen Ermunterung. E. K.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das siebente Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses wurde am 15. November mit einer Novität eröffnet, der C dur-Symphonie von S. Jadassohn (Manuscript, unter Leitung des Componisten). Wir sind in der Lage, nur theilweise die höchst beifällige Aufnahme von Seiten mancher Zuhörer ohne Einschränkung billigen zu können; das Werk steht in mehrfacher Beziehung einem im verflossenen Winter im Gewandhause vorgeführten Trio desselben Tonsetzers nach, es zeichnet sich weder durch Neuheit der Gedanken, noch durch Steigerung der Wirkung, noch durch irgend einen tieferen Plan in der Zusammenreihung der vier Sätze aus. Wenn wir in Jadassohn's Trio den Schwung der Themata und eine äußerlich glänzende Gestaltung lobten, so können wir bei der Symphonie nur dem ersten, in Mozart's Factur gehaltenen Satze dieselben Eigenschaften vindiciren; dieser erste Satz und das folgende Scherzo sind bei ihrer knappen Haltung, ihren beweglichen Passagen, ihren kurzathmigen, leidenschaftlichen Themen wohl geeignet, anzuregen, wol auch zu befriedigen. Die letzten beiden Sätze, das Andante mit seinen Meyerbeer-Reminiscenzen und das ziemlich erfindungsarme Finale, sind schwächer und lassen die anfänglich geweckten Hoffnungen für das Werk und den Tonsetzer nach und nach sinken. Wir verkennen in Jadassohn für unsere Person keineswegs eine vollströmende musikalische Ader, sehen aber jetzt deutlicher als ie vorher, daß ihm reifere intellectuelle Erkenntniß, Einkehr bei sich selbst, ein inneres Zusammenraffen noththun; fährt er fort, in der bisherigen Weise seine Schöpfungen gleichsam nur aus dem Aermel zu schütteln, erhebt er sich nicht mit ganzer Kraft zu durchweg edleren und im Geiste unserer Zeit organisch entwickelten Gestaltungen, so wird sein höchster Erfolg das Lob eines Publicums werden, an dessen Urtheil ihm selbst schließlich Wenig gelegen sein kann. — Der übrige Theil des Programms kann uns nur wenig Stoff zur Kritik bieten. Eine Frl. Anna Becky (von wo? stand nicht auf dem Zettel) sang die Arie aus „Figaros Hochzeit": „Endlich naht sich die Stunde" — mit so schwacher Stimme und so ganz ausdruckslosem Vortrag, daß wir in der That gar Nichts darüber zu sagen wissen. — Frau Szarvady-Clauß spielte Chopin's Andante spianato und Polonaise — etwas sehr monoton —, sodann drei Werke früherer Meister: Sonate in C von D. Scarlatti, Arie von Pergolese, Les Niais de Sologne von Rameau — alle recht zierlich — und schließlich noch als Zugabe die Cis moll-Etude und das Cis moll-Impromptu von Chopin, — letztere Piecen am entsprechendsten, wenngleich ohne den bei Chopin so wünschenswerthen schwärmerischen Hauch. — Den zweiten Theil des Concertes bildete Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" in größtentheils vortrefflicher Ausführung. P. L.

Leipzig. Im zweiten Concert des Musikvereins Euterpe am 13. November trat uns wieder, namentlich was die Orchester- und Chorwerke anbetrifft, wie im ersten eine bewußte, einsichtsvolle Anord-

nung des Programms entgegen. Den Anfang machte die kirchliche Festouverture über den Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", für Orchester und Chor von Otto Nicolai. Dieses mit Unrecht bis jetzt vernachlässigte Werk des allzufrüh (1849) gestorbenen Componisten der „Lustigen Weiber in Windsor" ist zu den wirkungsvollsten neueren Schöpfungen für den Concertsaal zu rechnen und vorzüglich zur Eröffnung großer Feste geeignet. Den zuerst bei vollem Orchester gesungenen, trefflich harmonisirten Chor löst eine längere fugirte Verarbeitung und Einführung verwandter Themen durch das Orchester allein ab; dann folgt der Wiedereintritt des Chors in außerordentlich zart empfundenem Piano, zum Schluß kommt ein nochmaliger kraftvoller Orchesterzwischensatz und ein langausgehaltenes „Amen" des Chors. Das Tonstück ward mit Würde und Festigkeit durchgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Den Schluß des ersten Theils bildete Beethoven's Phantasie mit Chor Op. 80. Die Clavierpartie ward von H. v. Bronsart mit Grazie und der instrumentale Theil namentlich auch in den Solopartien sehr anerkennenswerth gespielt. Die Chöre — aus Mitgliedern des „Ossian", „Orpheus" und des Richard Müller'schen Vereins zusammengesetzt — übertrafen unsere Erwartungen, wenn wir gleich die von einzelnen Stimmen vorgetragenen Theile etwas präciser zusammengehend gewünscht hätten. Vielleicht würde hier und auch in den übrigen Nummern des Abends ein lebhafteres Tempo durchweg zu noch größerer Frische der Leistungen beigetragen haben. Zum Beginn des zweiten Theils folgte Mendelssohn's Ouverture über „Meeresstille und glückliche Fahrt", zum Schluß desselben Theils Beethoven's gleichnamiges Chorwerk. Beide Werke, deren Zusammenstellung wol Jedem von hohem Interesse war, ließen in der Ausführung kaum zu wünschen übrig; nur fanden wir das Andante von Mendelssohn's Ouverture etwas sehr gedehnt genommen und die Meeresstille bei Beethoven nicht starr, nicht sicher genug gehalten. — Den Sologesang vertrat Frl. Elvire Berghaus aus Weimar; sie trug die Romanze der Alice aus „Robert der Teufel" (1. Act) und zwei Lieder von Liszt (Es muß ein Wunderbares sein) und Schubert (Am Meere) vor und wurde nach letzterem gerufen. Frl. B. wird sich noch manche Mängel der Tonbildung, der Aussprache abzugewöhnen und vor allen Dingen eine reinere Intonation anzueignen haben, — doch mochte in Bezug auf letztere die sichtliche Befangenheit nachtheilig wirken; die Stimme ist von lieblicher Färbung, freilich für größere Räume und Orchesterwerke zu klein. Der augenscheinlich vorhandene geistige Fond wird jedenfalls bei fortgesetzten musikalischen Studien noch entschiedener hervortreten. Hr. Alexander Schmit aus Moskau, den wir bereits im Gewandhause als einen sauber vortragenden und technisch gewandten Violoncellisten schätzen gelernt hatten, spielte ein Concertino eigener Composition und Servais' Variationen über den Sehnsuchtswalzer. Er wurde nach letzterem Vortrage gerufen. Wir unsererseits haben unser Urtheil in Nr. 20 auch hier bestätigt gefunden und hätten nur gewünscht, daß der Virtuose statt der beiden gewählten Piècen eine für ihn selbst vortheilhaftere Wahl getroffen hätte. Das Concertino ist nicht ohne piquante Einzelheiten, aber nach der virtuosen Seite wenig dankbar, Servais' Composition gehört zu den fadesten überhaupt, doch ist ja überhaupt die Violoncell-Literatur nicht eben reich. — Dirigirt wurden auch diesmal die Solostücke und Beethoven's Phantasie von Weißheimer, die übrigen Orchesterwerke von H. v. Bronsart.

Leipzig. Am 17. November fand die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses statt. Den ersten Theil bildete Schumann's Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violencell, gespielt von Frau Szarvady-Clauß, den HH. Concert-M. David, Hermann und Davidoff, und Schubert's D moll-Quartett, vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff; den zweiten Theil die C moll-Sonate Op. 111 von Beethoven, gespielt von Frau Szarvady-Clauß. Waren die Leistungen der Streichinstrumente wiederum enthusiasmirend, so gilt von dem Spiel der Frau Szarvady auch hier, was wir schon nach ihrem ersten diesmaligen Auftreten im Gewandhause sagten. Ihr Verständniß reicht für Schöpfungen von geistiger Größe nicht aus; im Schumann'schen Quartett zeigten sich Eintönigkeit, Mangel an Feingefühl und Empfindung, das Beethoven'sche Riesenwerk kam nur in technischer Hinsicht ziemlich genügend zur Erscheinung, von einem Eingehen auf die geistigen Intentionen war keine Rede.

Berlin. Je nach Vermögen der leidenden Menschheit wird bei uns Jahr aus Jahr ein beinahe so viel musicirt, als man ißt und trinkt. Sollte ich deßhalb von den vielen lucullischen und noch mehr antilucullischen Musikgenüssen alle Tag- und Abendgerichte auftragen, so könnte ich als Berliner Berichterstatter viel Papier und Dinte verschreiben und Ihre Zeitung durch meine Berichte allein füllen. Deßhalb ist es nothwendig, mit den vielen Stoffansammlungen richtig Haus zu halten und die gebotenen Gaben *maßvoll* zu vertheilen. So will ich denn auch nur notiren, daß am 6. November Frau Caßh, unsere neu gewonnene talentvolle Sängerin an der königl. Hofoper, im „Don Juan" als Donna Anna ihre Antrittsrolle hielt. Auch Hr. Lorini führte uns im Victoriatheater mehrere Novitäten vor. Als eine neue Gilda trat dort in Verdi's „Rigoletto" eine junge Polin Signora Plodowska auf. Scheint dieselbe auch ursprünglich mit Gesangstalent ausgerüstet zu sein, so kann unser Urtheil doch zuvörderst nach einmaligem Hören erst ein problematisches sein. Wir glauben aber kaum annehmen zu dürfen, daß die sicher und brillant ausgeführten Triller und Passagen sich geistig bei ihr mit einer ätherisch schönen Cantilene verbinden können. Das Publicum nahm ihre anzuerkennenden Gesangsleistungen beifällig auf. Für Signora de Vries ist Mad. Anna de la Grange aus Mailand eingetreten. Ist ihr einst wahrhaft berühmter Gesang auch nicht mehr so europäisch und amerikanisch Wunder wirkend wie vor 15 bis 20 Jahren, ihrer Blüthezeit, so wird sie doch mit dem noch übrig gebliebenen schönen Reste ihrer ausgiebigen Stimme als siegende Primadonna und große dramatische Künstlerin eine bedeutende Anziehungskraft auf unser Publicum ausüben. Verdi's „Traviata" mit ihrem sittenlosen Sujet der Piave-Dumas'schen „Cameliendame" mußte leider hiervon mit ihrer maßlos trivialen und frivolen Tanzmusik gebührend Zeugniß ablegen. Mad. de la Grange riß dessenungeachtet in der Rolle der schwindsüchtigen Violetta das Publicum des ausverkauften großen Hauses so mit sich fort, daß die Beifallsovationen für die eigentlich verschwendete Gesangsroutine des Schwindsuchtsingens kein Ende nehmen wollten. Signor Danieli (wol ein imitirter Italiener), von kleiner, unbedeutender Persönlichkeit, hat eine ebenso kleine aber nicht zu verachtende Tenorstimme, die er in dieser Oper als Alfred angemessen verwerthete. Im königl. Opernhause machte uns Hr. Merelli mit dem ersten Bassisten der großen Oper zu Paris, Hrn. Faure, bekannt. Er sang in Donizetti's „Lucrezia Borgia" den Herzog. Der Ruhm dieses Sängers mag bei seinen Landsleuten auf Imagination beruhen. Wir Deutschen sind nun einmal nicht so imbecill, immer das zu glauben, was die grande nation uns in Kunstleistungen durch ihre Kunstjünger und Organe als infaillible aufbürden möchte. Als routinirter Darsteller und Schauspieler ist er auch Maitre einer ausgiebigen, oft schönen Stimme. Dieselbe verliert aber alles Schöne und Künstlerische in störendster Weise durch die Unsitte des Tremolirens und Vibrirens. Diese Art des Singens sind wir hier nicht gewohnt, und so entledigte sich die Generalintendantur dieses in Paris berühmten Sängers dadurch, daß sie ihm die contractliche Gage für sämmtliche Vorstellungen zu 1500 Thlr. Gold für die eine herzogliche Leistung gab. — Auch bei dieser Gelegenheit müssen wir uns ganz entschieden tadelnd darüber aussprechen, daß das große, kunstverständige Opernauditorium nicht energischer gegen die bezahlte Claquen-Wirthschaft auftritt, die in maßloser, unverschämter Weise zu den ungerechtesten und lärmendsten Beifallsscandalen Veranlassung gegeben hatte. — Am 8. Nov. fand in der Singakademie das erste von den vier Abonnement-Concerten des Hrn. Musik-Dir. Radecke statt. R. Schumann's herrliche Genoveva-Ouverture wurde von der Liebig'schen Capelle unter des Concertgebers Leitung vorzüglich executirt und mit großem Beifall aufgenommen, so daß Musik-Dir. Liebig sie auch in seinen Symphonie-Concerten aufführt. In der Dithyrambe von Jul. Rietz waren der erste und letzte Satz von entschiedener Wirkung. Die Chöre mit ihrer schwungvollen Instrumentation gingen sicher und gut, die Soli wurden von den königl. Domsängern Geyer, Flögel, Sabbath, Seidel und Müller ansprechend gesungen. Weil das Tenor-Solo meist sehr hoch liegt, mußte auch Hr. Geyer seine Stimme mit Aufgabe der schönen Klangeffecte mehrfach forciren. Wie die beiden eben genannten Tonstücke war auch Beethoven's Musik zu Kotzebue's „Die Ruinen von Athen" mit neuer Textbearbeitung von Robert Heller hier noch nicht vollständig zur Aufführung gekommen. Hr. Sabbath sang wie immer mit edler Auffassung und schöner Stimme seine nicht unbedeutenden Soli. Ein Frl. Wiebe, Schülerin der Frau Zimmermann, debutirte mit Glück zum Erstenmale als Solosängerin. Das verbindende Gedicht wurde von dem königl. Hofschauspieler Hrn. Karlowa sehr schön gesprochen. Sämmtliche Tonwerke und auch die Instrumentalbegleitung zu dem Mendelssohn'schen Violin-Concerte gingen unter Radecke's gewandter Leitung ausgezeichnet. Wie eben angedeutet, spielte in diesem Concerte der kgl. preußische Kammervirtuos Hr. Laub Mendelssohn's Violin-Concert und J. S. Bach's Chiaconne für die Violine allein mit jener Vollendung, welche diesen genialen und dabei so bescheidenen und anspruchslosen Künstler zu einem der größten unserer lebenden Violin-Virtuosen stempelt. Immenser Beifall des Publicums bestätigte unser Urtheil.

In seinem am 14. November veranstalteten Concert (im Englischen Hause) spielte Hr. Laub ein Violin-Concert Spohr's (die Gesangs-Scene), eine mächtig schwierige Caprice von Paganini, ein nach Melodie und Rhythmus wirkungsvolles Saltarello eigener Composition und mit Hrn. Musik-Dir. Radecke die große Sonate von Beethoven für Violine und Piano (Kreutzer gewidmet). Es hieße wahrhaftig Eulen nach Athen tragen, wollten wir noch mehr über diesen verjüngten Paganini berichten, als wir früher schon gethan. Ausgezeichnet wurde von beiden Künstlern die Kreutzer-Sonate gespielt. Hr. Woworsky sang beifällig einige Lieder. Schließlich wurde das Octett (eigentlich Doppelquartett) von Mendelssohn von den HH. Laub (Violine), Radecke (Violine), Urban (Violine), Hellmich (Violine), Würst und Wendt (Viola), Bruns und Stadtgerichtsrath Prin (Violoncell) in den beiden ersten Sätzen mit sehr schöner Ensemblewirkung vorgetragen. In den beiden letzten Sätzen machten sich die ungleichen Kräfte zu sehr geltend, so daß die geistige Einheit in der Totalwirkung fehlte. — Hr. Musik-Dir. Professor Jul. Stern hatte am 9. November eine Prüfung der Orgelclasse seines Conservatoriums in der St. Nicolaikirche veranstaltet. Sämmtliche Vorträge legten Zeugniß von guter Schule ab. — Merkwürdiger Weise hatte Frau Clara Schumann vergessen, den Berichterstatter dieser Zeitschrift zu ihrem am 11. November stattgefundenen ersten Concerte im Saale der Singakademie einzuladen, wir sind deshalb außer Stande, darüber zu berichten. Th. Rode.

Wien, 12. November. Unsere Oper hat — nebst mehrfachen Wiederholungen des „Fliegenden Holländers" — im Laufe dieser Woche „Fidelio" mit theilweise neuer, theilweise in die uns Allen hocherwünschte frühere Sachlage verpflanzter Besetzung gebracht. Anlangend erstgenannte Oper, ist zu bemerken, daß sich diese, wie überhaupt Wagner's Muse, zusehends fester in der Gunst unseres Publicums stellt. Die Werke dieses Meisters feiern hier wahrhafte Siegesfeste. Jeder parteilose Blick muß diesen Triumph den endlich auch in die Masse gedrungenen Schöpferthaten Wagner's selbst zuschreiben. Man täusche sich ja nicht, und suche etwa in den jetzigen Aufführungen dieser Opern den Grund einer derartigen Siegeskraft — genügen doch diese kaum mehr den mäßigsten Ansprüchen —; auch hat sich die gänzliche Unzureichenheit der meisten hierortigen Vertreter Wagner'scher Gebilde schon gleich von vornherein offen herausgestellt. In dem obenerwähnten „Fidelio" ward uns die Freude, nach langer Pause wieder einmal der durchgeistigten Darstellungsweise unserer trefflichen Dustmann so recht inne zu werden. Hat auch diese geschätzte Künstlerin an Stimmfülle merkbar eingebüßt, übt demnach ihr Organ nur mehr in den Gegenden der Mittellage, und selbst hier nur im Piano, oder höchstens im Mezzoforte und Sottovoce, jenen Klangzauber angestammter Naturwüchsigkeit, so läßt sich Beethoven's „Leonore" wol kaum wärmer und in jedes einzelne Tonwort eindringender darstellen, als es Frau Dustmann neulich wieder gelungen. Pizarro war, meines Erinnerns, zum ersten Male durch Hrn. Draxler mit der diesem Sänger eigenthümlichen musikalischen Festigkeit, zugleich aber auch mit jenem dieser Rolle ganz zuwiderlaufenden, tödtlich langweiligen Phlegma dargestellt, welches leider alle Leistungen dieses Sängers kennzeichnet, mag was immer für ein Charakter seiner Vertretung überwiesen sein. Auch unser nach zwei Richtungen auseinandergehendes Orchester-Concertinstitut hat seither zwei Lebenszeichen gegeben, die ich Ihnen heute — bis auf Weiteres — nur flüchtig skizziren will. Vor Allem hat das „philharmonische Concert" unter Capell-M. Dessoff's Leitung wie unter Mitwirkung der hiesigen Hofoperncapelle und einiger Gesangsmitglieder der Kärnthnerthorbühne für dieses Jahr zum ersten Male getagt. Das Programm enthielt — außer der längst ersehnten Schumann'schen Es dur-Symphonie und der bisher nur in sehr engem Kreise zu Gehör gebrachten „Maurerischen Trauermusik" Mozart's — theils Längstbekanntes, wie u. A. Mendelssohn's „Melusinen-Ouverture", theils ganz grund- und wirkungslos aus seinem organischen Zusammenhange Gedrängtes, wie Rinaldo's Arie aus Gluck's „Armide" und Röschens sehnsüchtig klagenden Monolog aus Spohr's „Faust". Man sieht aus dieser Zusammenstellung eine, trotz aller Schönheit der einzelnen Tonstücke, dennoch trost- und tactlose Einförmigkeit. Die Aufführung des orchestralen Theils kann ich Ihnen als technisch hochgewissenhaft, und als sehr reich an einzelnen feinen Details bezeichnen. Beide Eigenschaften sprechen sowol unserer Operncapelle, als ihrem Dirigenten ein lautes Lob. Auch Ander entledigte sich seiner Aufgabe, der Rinaldo-Scene Gluck's, mit aller Weihe des Verständnisses. Dagegen war der Wiedergabe jener Spohr'schen Arie durch Frau Czillag das unläugbarste Doppelgepräge der Geistlosigkeit und eitler Sangesgefallsucht aufgedrückt. Schließlich noch eine Frage. Sollte uns denn keines der vielen, für dieses Jahr in Aussicht gestellten „philharmonischen Concerte" irgend eines der bisher so viel als unbekannten Berlioz'schen oder Liszt'schen Symphoniewerke bringen? Gilt in der Kunst das Monopol oder der Satz: „gleiches Recht für Alle"? Wer trüge mehr das Zeug in sich, selbst mit bisher aus Unbekanntschaft oder Voreingenommenheit unserem Publicum Abseitsliegendem siegreich durchzudringen, als unser Opernorchester und dessen, wie es sich zeigt, nach mannigfachen Richtungen hin intelligente Lenker, die HH. Dessoff und Esser? Möchten sich diese Herren jenes aufmunternde Wort nicht umsonst gesagt sein lassen! — Das gestern stattgehabte erste Gesellschaftsconcert der Musikfreunde gab den Schumann'schen „Manfred". Hierüber in Kürze nur soviel: Herbeck hat das Unmöglichgeglaubte mit Glück und Geschick ermöglicht. Da die Hofoperncapelle — infolge überbürdeter, anderweitiger Berufsgeschäfte — ihre Mitwirkung bei den Musikvereinsconcerten für jetzt und wol für immer verweigert hat, so galt es, ein aus allen Ecken und Enden der Residenz geworbenes Orchester zusammenzustellen. Herbeck war mit dieser schweren Sendung betraut. Sie war schwer in Hinsicht auf die bis jetzt gültige monopolistische Stellung unseres Kärnthnerthororchesters bei allen derartigen Anläßen. Eine weitere Schwierigkeit lag darin, daß nicht allein aus dem Stande der Fachmusiker, und zwar hier vorwiegend aus dem Bereiche der untergeordneten, guter Musik längst entfremdeten Vorstadtbühnenorchester, sondern auch aus der Kaste sogenannter Nichtfachleute mit aller Thatkraft geworben werden mußte, um schon gleich von vornherein der an sich äußerlichen quantitativen Besetzungsfrage ein Genüge zu leisten. Zur Ehre Herbeck's sei es gesagt: der von ihm mit unsäglicher Mühe zusammengestellte Körper hat nicht blos als solcher entsprechend gewirkt, sondern auch in Bezug auf ausdrucksgetreues Zusammenspiel und genaues Ineinandergreifen recht Aufmunterungswürdiges geleistet. Daß man auch diesmal wieder von R. Pohl's verbindendem Texte zu „Manfred" Umgang genommen, und an dessen Stelle den in aller Rücksicht ungenügenden eines zwar begabten, doch in musikalischer Beziehung ganz unbewanderten hiesigen Dichters gewählt, verdient eine nachdrückliche Rüge. Hingegen ist es auch Pflicht, die declamatorische Begabung unseres Hofschauspielers Lewinsky nach wie vor als eines der hervorragendsten Merkmale dieser Aufführung, mit aller Wärme willkommen zu heißen. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hans v. Bülow hat für die laufende Saison in Berlin drei Soiréen für alte und neuere Claviermusik angekündigt. Die erste derselben findet am 29. November in der Singakademie statt und verspricht folgendes Programm: 1) Hummel's große Fis moll-Sonate Op. 81; 2) drei Stücke aus den Années de Pélérinage von Liszt und Berceuse von Chopin; 3) Etudes symphoniques von Schumann Op. 13; 4) Bourrée, Gigue und Gavotte von J. S. Bach; 5) Meyerbeer's Schillermarsch in der Liszt'schen Uebertragung.

Von einer Rückkehr Niemann's nach Hannover kann, wie die Pariser Zeitung sagt, gar keine Rede sein. Wagner's „Tannhäuser" werde erst im Laufe des Februar zur Aufführung gelangen.

Musikfeste, Aufführungen. Die erste Aufführung der Singakademie in Wien brachte zwei Schumann'sche Chöre: „Der Talisman" (achtstimmig) und „Der Wassermann" (für Frauenstimmen) als Novitäten, und zwar unter lebhaftestem Beifall.

Vermischtes.

Von Altona gehen uns „Jahrbücher der Altonaer Singakademie, Erstes Heft 1860" zu, herausgegeben von W. H. Ropitsch, einem Mitgliede dieses Vereins. Die Schrift hat uns durch ihren tüchtigen, strebsamen Sinn, das über den Verein Gesagte wegen der Umsicht und Frische in der Anordnung der Programme und Wahl der einzustudirenden Werke recht wohl gefallen. Von neueren Meistern sind namentlich Schumann und Gade vertreten. Die Zahl sämmtlicher Mitglieder beträgt über 300, davon sind etwa 90 activ.

Die Verpachtung des Hofoperntheaters in Wien soll nun doch noch in Aussicht stehen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz

Leipzig, den 30. November 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Dante-Symphonie.

Besprochen von

Felix Dräseke.

Wenn wir bei Betrachtung großer poetischer Meisterwerke uns hauptsächlich von dem stofflichen Interesse leiten lassen wollten, dürfte die divina commedia des Dante wol am ersten unter allen Schöpfungen unseren Blick zu fesseln berufen sein. Denn zu keiner Zeit hat ein Dichter Größeres unternommen, als der florentinische Meister, — der die Geheimnisse der beiden Extreme Himmel und Hölle in Worten wiederzugeben wagte, während er doch nur für das Mittelglied derselben, das irdisch-menschliche Leben, in seinen Erfahrungen einen greifbaren Anhalt vorfand! Der seiner Phantasie zumuthete, ein ganzes Weltall zu durchdringen und mit lebendigen Wesen zu erfüllen, Bilder höchster Verworfenheit, höchster Vollendung zu erschaffen, wie sie dem Menschen sich vorzustellen bis auf den heutigen Tag versagt geblieben! Und dies Alles mit dem allgemein verständlichsten, dem allerklarsten Kunstmittel, — der Wortsprache, welches Mysteriosität weniger begünstigt, als des Malers Farbenduft, des Musikers Harmoniengewoge. Welch ein schwieriges, verfängliches Unternehmen! — Und doch beweist die Bewunderung der Jahrhunderte, welche, andauernd bis jetzt, keine Werth-Schmälerung dieser großen künstlerischen That zugelassen, welch hohes Gelingen den großen Italiener von Anfang bis Ende seiner Welt- und Himmelsreise begleitete. Aber freilich fehlten seinem schaffenden Geiste auch keineswegs Hülfsmittel künstlerischer Art; ja die Wortsprache selbst, die ihm so Manches an seiner gewaltigen Arbeit erschwerte, enthielt in sich eine Kraft, welche Dante gar wohl zu würdigen und zu nutzen verstand.

Wäre der große Dichter nämlich nur darauf ausgegangen, zu malen, auf das Gefühl zu wirken, Stimmungen zu erwecken, so würde gewiß sich gar bald jene epische Langeweile eingestellt haben, die, sprüchwörtlich geworden, oft nur eine Tochter der Uebersättigung ist. Mindestens wäre es ganz unmöglich gewesen, das Werk in solcher Ausdehnung, wie es jetzt vor uns liegt, zu vollenden, oder wenigstens künstlerisch zu rechtfertigen; Bilder hätten sich auf Bilder häufen müssen, das Gefühl wäre, überwältigt, bald unfähig geworden, Neues aufzunehmen, — die Sucht nach Steigerung hätte zu Extravaganzen geführt, und um Form und Uebersichtlichkeit wäre es vollends geschehen gewesen.

Von all diesen Mängeln ist jedoch, wie bekannt, keine Rede; weder unkünstlerische Längen noch monströse Ueberschwänglichkeiten lassen sich dem Dichter vorwerfen; Maß ist überall gehalten trotz der Bilderpracht, trotz der Gemüthsafficirungen; des Stoffes durchsichtige Gliederung schließlich tritt so klar in die Augen, daß sie gerade die unbegrenzteste Bewunderung wach rufen muß. Wie jedenfalls unsere Leser bereits gemerkt haben werden, verstehen wir unter dem obenerwähnten künstlerischen Hülfsmittel, das negativ wie positiv so günstig gewirkt, die Hereinziehung philosophischer Speculation, die Appellation an die Thätigkeit des Verstandes. Und in der That war allein mit dieser Unterstützung jene Ueberreizung des Gefühls zu vermeiden, die bei einem derartig mystisch-erhabenen Stoffe, wie der vorliegende, so nahe lag.

Indem Dante nämlich die Bewohner von Hölle und Fegefeuer je nach ihren Vergehungen sonderte, verschiedene Regionen schuf, in welchen die einzelnen Sünden der Wollust, Verläumdung, Heuchelei u. s. w. gebüßt werden, die mannigfaltigen Arten der Reue von der hoffnungslosen, bis zur seligen, erlösungs-gewissen, zur Erscheinung gelangen, machte er fürs Erste dem Leser eine leichte Orientirung möglich. Sodann aber regte er durch die scharfsinnige Sonderung der Sünder, die Verschiedenheit der Buße und die geistvolle Beziehung der letzteren zum jedesmaligen betreffenden Vergehen unser Vergleichungsvermögen lebendig an, während andrerseits gerade hiermit der zu befürchtenden Uebersättigung der Phantasie wirksam entgegengearbeitet wurde. Daß aber mittelst dieser Eintheilung auch zugleich einer wohlgeordneten, kunstgerechten Steigerung der Weg geebnet, das chaotisch-wüste Aufthürmen, in welches mancher Sänger eines Inferno verfallen wäre, zur Unmöglichkeit gemacht wird, brauchen wir wol nicht noch zu bemerken.

Die philosophische Speculation ist es demnach, welche dem italienischen Dichter sein gewaltiges Werk gelingen ließ, die Hindernisse des schwierigen Stoffes beseitigen half, in ihr erblicken wir das hauptsächliche Hülfsmittel des Poeten! Ob auch des Künstlers im Allgemeinen — ist eine andere Frage, — welche kaum von irgend Jemandem bejaht werden

dürfte. Denn der Poesie allein ist es vergönnt, mit dem Gedanken anzufangen, auf ihm zu basiren, — für die bildende Kunst ist das sinnlich Wahrnehmbare, für die Musik das Gefühl die Basis, von welcher aus allmälig die Idee und der Gedanke erobert werden kann.

Wenn demnach ein musikalischer Meister die divina commedia zur poetischen Grundlage einer großen symphonischen Tonschöpfung zu benutzen versuchte, war es nothwendig, von all den erwähnten, geistreichen Details in Dante's Gemälde abzusehen, und sich blos an die Hauptpuncte zu halten, also die Aufgabe wesentlich zu vereinfachen, nur die Grundstimmungen des Epos musikalisch zu verklären und auszuführen. Freilich könnte dann immer noch die Frage aufgeworfen werden, ob auch trotz dieser Abänderungen der Stoff musikalisch noch zu bewältigen sei, die Musik nicht ebenfalls den Gefahren ausgesetzt werde, welchen der Dichter nur durch die Aufnahme philosophischer Speculation aus dem Wege gegangen? Ob nicht die fortwährende Appellation an Gefühl und Phantasie zur Uebermüdung, unkünstlerischen Steigerungssucht und monotonen Langeweile führen dürfte; die Schilderung der weitesten Extreme verleiten könne, über die Grenzen der Kunst hinauszugehen und Unmusikalisches zu produciren?

Dieser Frage zu entgegnen, könnten wir vorerst uns darauf berufen, daß eine Symphonie zu Dante's divina commedia, wenn sie auch als großes, voluminöses Tonwerk sich darstellen soll, doch der Natur der Sache nach mit keinem großen Epos an Ausdehnung wetteifern kann; das ihr zugemessene Volumen von 1—1¼ Stunden Dauer aber zwar Raum giebt, die Hauptstimmungen des poetischen Werkes musikalisch zu erschöpfen, keineswegs aber genug Raum läßt, unzulässige Wiederholungen, ungeheuerlich sich thürmende Steigerungen nöthig zu machen. — Ferner aber diene eine Eigenschaft der Tonkunst als weitere, abschließende Antwort, wohlgeeignet, am kräftigsten die Befürchtungen zu widerlegen, welche der poetischen Behandlung desselben Stoffes gegenüber so gerechtfertigt erscheinen; wir meinen die mysteriöse Macht der Musik. Sie, mittelst deren der Tonkünstler vor allen Anderen es wagen darf, das Unendliche, Uebermenschliche zu schildern (da sein Reich, das Reich des Unaussprechlichen, beginnt, wo Worte nicht mehr genügen), — sie ist gewiß Keinem unbekannt geblieben, der nur ein einziges Mal die Schauer im Credo der Bach'schen H moll-Messe, in dem berühmten „Ueber'n Sternen muß er wohnen" der neunten Symphonie verspürt hat. Sie ermöglicht denn nun auch, der Hölle Schrecken und Verzweiflung unseren Augen vorzuführen, unsere Seele den Glanz ahnen zu lassen, welcher von des Ewigen Thron aus die Gestalten der Seligen und zur Seligkeit Anstrebenden umfließt. Und zwar all dieses, ohne ihrem eigentlichen Wesen untreu zu werden, die Grenzen zu überschreiten, welche durch das gegenseitige Verhältniß der verschiedenen Künste bedingt wurden.

Wie wir gesehen, basirt nämlich alle Musik, auch die symphonische, auf der Stimmung. Von ihr also hat der Tonkünstler auszugehen, will er Bilder gestalten, Vorgänge darstellen. Die Stimmung muß ihm Grundlage, deren Wiedergabe erster Zweck sein. Will er nun, weitere, wichtigere Zwecke verfolgend, die poetische Idee in den Bereich der Tonkunst ziehen, Programm-Musik schaffen, so muß er bedacht sein, die Stimmungen zu Bildern zu verkörpern, letztere zu Gedanken zu vergeistigen. Mozart und Haydn freilich konnten sich mit dem Stimmung-Darstellen begnügen, ihnen erschien die schöne Form bei der Symphonie als Hauptsache, dem Alles, auch der Wechsel der Gefühle, untergeordnet ward. Doch schon Beethoven ging einen gewaltigen Schritt weiter, da er nach einer festgehaltenen Stimmung stets die überkommene Form modificirte. Die Neueren aber, besonders Liszt, hielten sich von vornherein an einen bestimmten dichterischen Inhalt, dessen Grundstimmungen, je nach ihrem Wechsel, oder ihrer Aufeinanderfolge, die jedesmalige Form des betreffenden Tonwerkes bestimmten. Ihnen galt demnach der poetische Inhalt das Meiste, wogegen die Form, als etwas Abhängiges, jeder zwingenden Macht entkleidet wurde. Ihnen war es demnach auch beschieden, die Programm-Musik zu ermöglichen, der symphonischen Kunst die Poesie zu vermählen. Erwies sich nämlich die Zeichnung des Musikers so charakteristisch und treu, daß sie die Bilder des Gedichtes wiederzuspiegeln schien, so war der Beweis geliefert, daß die Musik von Stimmungen zu plastischen Bildern vorwärts zu schreiten im Stande sei. Erschien ferner aber die Anordnung dieser Bilder so durchdacht, daß aus ihrer Totalwirkung die poetische Grundidee des dichterischen Inhaltes hervorleuchtete, so war der letzte Sprung vom Bilde zum Gedanken geschehen. Das Meer der Stimmung bildete demnach stets die Basis, von der aus jeder Tonkünstler beginnen muß, will er Bild und Idee musikalisch verklären; von ihm aus muß operirt, aus ihm heraus geboren werden; aber die Möglichkeit dieser Geburten ist andrerseits ebenso unzweifelhaft festgestellt. Bild und Gedanke sind für den Musiker keine unerreichbaren Ziele mehr. In Betreff des Weges, welchen er zu durchlaufen hat, erscheint mithin der Musiker dem Dichter entgegengesetzt, denn letzterer, vom Gedanken ausgehend, strebt diesen plastisch zu verkörpern, um mittelst der gewonnenen Bilder Stimmungen in uns zu erwecken: macht zu seinem Ziele demnach, was des Anderen Grundlage gewesen.

Wie wir nun glauben, ergiebt sich aus dem Vorhergehenden die Grundlosigkeit der Befürchtungen, welche wir oben aussprachen. Einen Vorwurf wie Dante's divina commedia zu bewältigen, ist der Programm-Musik gegeben, die Zulässigkeit der musikalischen Behandlung scheint uns außer Frage gestellt.

Sehen wir deßhalb lieber zu, wie Liszt sich seine Aufgabe gestellt hat.

Sehr ausführliche Antwort giebt hierauf Richard Pohl's Commentar, welcher, als Einleitung der Partitur vorgedruckt, uns eigentlich von einer weiteren Verbreitung über diesen Theil unserer Aufgabe abhalten könnte. Wenn wir uns trotzdem nicht abschrecken lassen, unseren Lesern eine selbstständige Antwort auf obige Frage zu geben, so trägt einestheils das Verlangen daran Schuld, in einigen Sätzen des Commentars Belege für unsere vorher aufgestellten Behauptungen nachzuweisen, andrerseits aber der Wunsch, in vorliegender Besprechung den Zusammenhang durch keine fühlbare Lücke zu stören.

Lassen wir uns deßhalb von Pohl leiten, — so wird uns bereits im Anfange klar, daß Liszt hauptsächlich darauf ausgegangen sei, die wesentlichen Hauptstimmungen des Gedichtes musikalisch zu verklären; daß er ferner von den dramatischen und philosophischen Theilen des Dante-Epos abstrahirt und nur den ethisch-ästhetischen Gedanken desselben ins Auge gefaßt habe. „Folglich", schreibt der Commentator weiter, „hat er den ihm zu Gebote stehenden Mitteln nichts Unmögliches, sogar nichts Neues zugemuthet. und nur solche Gefühle im Allgemeinen zu vergegenwärtigen gesucht, die vor ihm ältere Meister schon oftmals in anderem Rahmen geschildert haben. In der dramatischen Musik malten uns Gluck. Mozart u. A. die Schrecken der Hölle; Schmerz,

Sehnsucht und Hoffnung waren von jeher Hauptmotive der lyrischen Musik. Schilderungen himmlischer Chöre bildeten immer eine der Hauptaufgaben der religiösen." Wie der aufmerksam Folgende bereits bemerkt haben wird, spiegeln sich in den drei verschiedenen Grundstimmungen, die das Commentar soeben aufgezählt, zugleich die drei Hauptabschnitte des Dante-Epos, Hölle, Fegefeuer und Paradies, aufs Klarste ab. Begreiflich wird es also auch erscheinen, wenn der Tondichter, dem der Wechsel der Gefühle für die Wahl der Form bestimmend sein mußte, sich in dieser Eintheilung dem Dichter anschloß und seine symphonische Dichtung in drei Theile: Inferno, Purgatorio und Magnificat, zerlegte, um leichter gruppiren und aufbauen zu können. „Sowol aus musikalischem, als auch aus dem katholischen Dogma selbst hervorgehenden Gründen durfte jedoch der Tondichter vorziehen, den zweiten und dritten Theil ebensowenig in äußerlicher Trennung zur Erscheinung zu bringen, als sie innerlich zu trennen sind. Durch den Läuterungs- und Verklärungsproceß, den jede Seele an und für sich im Fegefeuer durchmacht, wird sie der göttlichen Gegenwart allmälig ununterbrochen näher gebracht, bis sie, vollständig von jedem sie trübenden Makel befreit, zu deren Anschauung gelangt. Es lag in der Macht der Musik, die Schilderung dieses psychologischen Processes zu einer allgemeinen Auffassung des Purgatorio zu erweitern, wenn auch Dante diesen Erlösungsmoment nur in einer Episode andeutete, da die Form, welche sein Plan wie seine Kunst bedingten, ihm nicht erlaubten, bei dieser rein lyrischen Seite zu verbleiben." —

Wie wir sehen, wird in dem letzten Absatze uns zugleich die Anlage des zweiten und dritten Haupttheiles enthüllt und verdeutlicht: — Der Componist ließ es sich angelegen sein, das Lyrische der Aufgabe herauszugreifen; ihm war es nicht gegeben, gleich dem Dichter die allgemeinen Bilder des Fegefeuers und des Paradieses darzustellen, — wol aber lag in seiner Macht, dem Hindurchdringen der Seele von einem unseligen in einen vollkommenen Zustand Ausdruck zu geben, mithin aus der Schilderung des Subjectiven heraus die Ahnung der Allgemeinheit zu gebären.

Der erste Theil seiner Aufgabe freilich, die Darstellung des Inferno, war in dieser Weise nicht zu ermöglichen; denn von einem psychologischen Processe kann keine Rede sein dem Schmerze gegenüber, welcher die Hoffnung nicht kennt. Der Musiker konnte hier also nur die verschiedenen Gefühle endlos ringender Qual darstellen, ohne eine andere Steigerung als die des Affectes anwenden zu dürfen. Und somit erscheint eine Schilderung der Hölle in dem großen Rahmen, welcher der Erhabenheit des Vorwurfes wegen nöthig wird, wenn auch ausführbar, doch ziemlich gewagt. Ja, ein weiteres Eingehen auf die Anlage des Inferno wird uns zeigen, daß Liszt die äußersten Grenzen der symphonischen Kunst berührt und an die der dramatischen gestreift hat. Denn indem er z. B. die Inschrift des Höllenchores in Musik setzte, — das berühmte Lasciate ogni speranza zu einem rhythmischen Hauptthema erhob und bei dem Erscheinen der genannten Motive die Noten mit den dazu gehörigen Worten begleitete, begünstigte er eine Einmischung der Poesie ins Detail, die nur in den äußersten Fällen zu rechtfertigen sein dürfte. Und rechtfertigen läßt sich in vorliegendem Falle dieselbe vielleicht nicht; eine Entschuldigung wird jedoch unschwer für uns zu finden sein. Liszt wollte nämlich einer Uebermüdung des Gefühls begegnen, und deßhalb die inneren Qualen, welche den Hauptinhalt des Satzes ausmachen, einrahmen durch Bilder, welche das Aeußere des schreckenvollen und schreckenerfüllenden Aufenthaltes vor Augen bringen. Und deßhalb führt er uns nicht sogleich in das dämonische Getümmel der Verdammten, sondern läßt erst krachend die Thore aufspringen, über denen geschrieben steht:

per me si va nella città dolente —, läßt den entsetzlichen, jede Hoffnung vernichtenden Spruch hören, Abgrund auf Abgrund sich öffnen, — kurzum schauen den Aufenthalt ewigen Leidens, ehe er wagt fühlen zu lassen, wie dies ewige Leid selbst sich kundgiebt. Jedenfalls eine fein-künstlerische Absicht, die nur insofern mit dem Wesen des musikalischen Ausdrucksvermögens collidirt, als letzteres, wie wir gesehen haben, aus Stimmungen zu Bildern, — vom Gefühl aus zum Schauen, nicht aber umgekehrt fortschreiten kann. Liszt, der an der betreffenden Stelle mit Bildern beginnen wollte, und sich genöthigt sah, den unbestimmten Tönen die betreffenden Worte unterzulegen, sollte ihre Bedeutung vollständig erfaßt werden, — schuf sich somit selbst die Strafe für das Zuviel, was der symphonischen Kunst zugemuthet. Zu gleicher Zeit freilich wußte er damit der drohenden Gefahr, monoton zu werden, nachdrücklich zu begegnen, — und in Hinblick auf diesen großen Vortheil mögen wir uns denn das vorhin erwähnte Zuviel der Zumuthungen recht wohl gefallen lassen.

Nach der ausgedehnten Schilderung des inneren Elendes und dem Wiedereintritte des hoffnungvernichtenden „lasciate" müßte jedoch trotzdem der Satz seinem Schlusse entgegengehen, — wollte der Componist wirklich objectiver Maler bleiben, — die Allgemeinheit allein in großen Zügen kennzeichnen. Denn die Empfänglichkeit des Zuhörers war erschöpft, er bedurfte der Ruhe und Erholung. Und wo diese finden inmitten eines Chaos voll Schrecken und Verzweiflung? Liszt fand sie in der bezaubernden Episode der Francesca da Rimini, die, von Dante verhältnißmäßig nur kurz berührt, ihm Gelegenheit gab, inmitten des dämonischen Getümmels ein Gemälde der berückendsten Schönheit, der verlockendsten Lieblichkeit zu entfalten, — eine Folie zu gewinnen, wie sie selten in dieser Anmuth gefunden werden dürfte! Hier konnte er lyrisch werden, — Klagen voll des unheilbarsten und doch in der Erinnerung wonnevollen Schmerzes ertönen lassen, — die schöne Erzählung einer süßen sinnlichen, ungemessenen Liebe zu einem blühenden Gemälde gestalten: einen irdischen Himmel in die Hölle zaubern; und auf diese Weise seinen Zuhörer stärken für eine Wiederkehr der schrecklichen Scenen der ersten Abtheilung.

Wie gerechtfertigt rein musikalisch gefaßt eine solche breite Ausspinnung erscheint, brauchen wir wol kaum erst nachzuweisen; besonders da die Wiederkehr der Hauptthemen aus formellen Gründen unumgänglich nöthig erschien. Aber ob sie auch poetisch oder philosophisch zu rechtfertigen sei, ist vielleicht eine Frage, die manchem unserer Leser schon auf den Lippen schwebt. Wir können gleichwol ohne langes Besinnen mit Ja auf dieselbe antworten. Denn die erwähnte Episode hat nichts Fremdartiges zum Inhalte, bringt nichts vom Thema Entferntes zur Anschauung, vielmehr etwas wesentlich Dazugehörendes: die Ursache, die Veranlassung der Sünde. Und war diese ein weniger wichtiges Moment, in einem Gemälde, welches in so erschöpfender Weise Aufenthalt und Lohn der Verworfenheit zur Darstellung gelangen ließ? Gewiß nicht. Die trügerisch verlockende, blühend schöne Außenseite der Sünde mußte gleichfalls zur Anschauung kommen, die ungebändigte Sinnlichkeit hingestellt werden, als Verführerin der Menschen, sollte der Begriff eines Inferno vollständig verkörpert erscheinen. War dies geschehen, so bekundete dann der leise Wiedereintritt des „lasciate" nicht allein ethische Berechtigung (wie unser Com-

mentator sagt), wirkte derselbe vielmehr mit gewaltiger künstlerischer Nothwendigkeit: tragisch schön und erschütternd; bereitete derselbe zugleich übrigens vor die Wiederkehr der entsetzlichen Bilder des ersten Abschnittes, welche, in gewaltiger Affectsteigerung sich aufthürmend, endlich zu einem grellen und schneidenden, — aber ebenso grauenvoll erhabenen Abschluß gelangen.

Die Hölle ist verschwunden, der erste Hauptheil des großen Werkes geendet; denn keine Brücke führt vom Inferno zum Purgatorio; tiefe Kluft trennt den hoffnungslosen Schmerz von dem durch Hoffnung gemilderten, erlösungsgewissen. Künstlerisch räthlich erschien es jedoch, ungeachtet der eingetretenen Pause, keineswegs sofort mit der Schilderung der nagenden Reue, des angstvollen Emporstrebens aus dem unseligen Zustande zu beginnen, — da die vorhergegangene Aufregung zu gewaltig gewesen, — der Verdammten Flüche und Lästerungen in der Erinnerung noch zu lebendig waren. Vollkommene Ruhe mußte eintreten, mittelst ihrer eine Grundlage gewonnen werden, auf welcher ungestört die Schilderung der, das Purgatorium erfüllenden, Gefühle sich erheben mochte. Und diese Basis fand Liszt in einem Bilde des Dichters, über dessen Charakter unser Commentator sich folgendermaßen ausläßt:

„Gleich nach dem Entsetzen der Hölle besänftigt die Wiedererstandenen das milde Himmelsblau. Sie begrüßen entzückt den Saphir des Ostens. — — Nach der gepeitschten Unruhe ist Friede eingetreten — aber Friede allein, Morgendämmerung, Licht ohne Sonne.“

Dies ist der erste beseligende Moment der Erlösung, — aber es ist ein transitorischer. Denn, während die später wieder eintretende Ruhe als Attribut erscheint der ewigen Klarheit und Seligkeit, möchten wir diese fast mit Apathie und Leblosigkeit zusammenstellen. Aber doch kann von dem Zustande dieser Ruhe aus die Reue, die Selbstanklage, das Streben zum Höheren sich erheben. Es erwachen die geheimen Kräfte und Fähigkeiten der Seele und mit ihnen ein unendliches Sehnen. Und während dieses eine tieftraurige Betrachtung des eigenen unseligen Zustandes wachruft, erweckt es zugleich die Hoffnung, aus demselben sich herauszuheben, zur Klarheit zu gelangen. Freilich „mit uns'rer Macht ist nichts gethan“, die gemachten, selbsteigenen Anstrengungen sind vergebens, der nochmals erwachte irdische Stolz erstirbt in sich selbst; Demuth und Zerknirschung treten wieder an seine Stelle. Aber ihre Wiederkehr ist zugleich ein Zeichen der nahenden Erlösung. Denn nur die Buße unterstützt durch die göttliche Gnade macht zur Seligkeit fähig. Der nagende Schmerz erstirbt, die Hoffnung lebt neu auf, unsichtbare Stimmen lassen das Magnificat erklingen, in Ruhe und Klarheit auf die Nähe des Ewigen vorbereitend. Die Seele aber, deren siegende Buße der Erlösung theilhaftig wird, beginnt, nun sie entronnen dem unsäglichen Leiden, leise und zaghaft ein Loblied anzustimmen zum Preise Gottes, das in dem mystisch antwortenden Halleluja des unsichtbaren Chores seinen Wiederhall findet. Und mit diesem mystischen Halleluja schließt der Tondichter seine Schöpfung. „Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den irdischen Abglanz dieses Himmels in der Brust der dem Lichte göttlicher Gnade zugewandten Seelen.“ — — „Den über der menschlichen Beschreibung stehenden Begriff der absoluten Seligkeit konnte sie nur als ein aus dem Vorhergehenden sich entwickelndes Moment der Seele andeuten.“ So unser Commentator, dessen Aussprüchen gewiß unsere Leser beistimmen. Denn nur verhüllten Glanz kann das irdische Auge vertragen, mit unvollkommenen Mitteln; das absolut Vollendete darstellen zu wollen wäre Vermessenheit, die sofort ihren Rächer heraufbeschwören würde. Aber den Gedanken Liszt's, aus der Schilderung der Reue und Zerknirschung heraus den Begriff der göttlichen Seligkeit künstlerisch zu ermöglichen, durch Eintreten einer harmonischen klaren Ruhe auf das ängstlich-resultatlose Accordgewoge des Purgatoriums die ewige harmonische Klarheit und Ruhe ahnen zu lassen, können wir als einen Zeugen wahrhaftiger poetischer Genialität nicht laut genug anerkennen. Denn durch ihn wird jeder Vorwurf künstlerischen Uebermuthes beseitigt, andrerseits aber die künstlerische Kraft in den Stand gesetzt, mehr zu leisten, als ihr, dem ersten Anscheine nach, in diesem Falle zu leisten vergönnt war.

Schließen wir hiermit unsere Betrachtung der Aufgabe, die sich Liszt gestellt, als er die symphonische Illustration der divina commedia unternahm, so geschieht es in der Hoffnung, unseren Lesern einen möglichst klaren Begriff von der musikalisch-poetischen Anlage der Tondichtung gegeben zu haben. Sollte aber einer oder der andere Bedürfniß nach ausführlicherer Orientirung trotzdem noch in sich verspüren, so wird die Lecture des Pohl'schen Commentares, von welchem wir nur Weniges citirten, diesem Bedürfnisse ausreichende Befriedigung gewähren.

Uns selbst bleibt demnach nur noch übrig, den eigentlichen Zweck dieser Besprechung zu erfüllen, zu sehen, wie der große Meister seine Aufgabe gelöst hat.

(Fortsetzung folgt.)

Signora Zelia Trebelli und die italienische Oper in Berlin.

Die höchst merkwürdige Concurrenz der italienischen Oper in Berlin hat sich in der ungeahntesten Weise zu einem Gegenstande gesteigert, der die Kritik aller Localblätter unausgesetzt beschäftigt. Der Zeitpunct ist herangekommen, wo die nationalen Interessen des deutschen Dramas im eigenen Bewußtsein erschüttert zu werden drohen. Das Publicum kann der künstlerischen Novität nicht Widerstand leisten und läßt sich zu einem Enthusiasmus hinreißen, den auch nur etwas wirklich Großes herauf zu zaubern vermag. Man spricht schon von der italienischen Opern-Epidemie und prophezeit die Folgen des Nachtheils für unsere deutsche Kunst. Ziehen wir aber auch daraus großen Nutzen, befreien wir uns von allem Egoismus und lernen die italienischen Kunstwerke und die italienische Schule der Darstellung insbesondere in einer solchen Vollendung kennen, wie sie uns bis zur Zeit mehr oder weniger fremd blieb. Man muß die Coloratur des Südens auch nur von einem darin heimischen oder dafür geschulten Organ hören, um eine reine Anschauung zu gewinnen. Wir sehen es auch an unseren Sängern, wie sie, zur eigenen Erkenntniß gekommen, den Augenblick benutzen und daran studiren. Die italienische Kunst kann in deutscher Ausstattung und Ausführung unendlich entstellt und geschwächt werden; das lebendige Beispiel führt uns jetzt auf viel kürzerem Wege zu einer Reihe von Wahrheiten und Erfahrungen. Unserem Berliner Publicum wird im Zeitraum einer Saison so viel italienische Musik und in einer Repräsentation vorgeführt, daß wir fast ein ganzes Lebensalter daran zu verarbeiten haben. Die Folgen werden sich aber auch wohlthätig zu unseren Gunsten kehren, wenn wir nachher uns wieder auf blos heimischem Boden befinden.

Im königl. Opernhause gastirt bekanntlich die Gesellschaft des Hrn. Merelli, im Victoria-Theater die des Hrn. Lorini. Beide suchen einander durch Heranziehung der hervorragendsten

Kräfte zu überbieten. Das Gros der Mächte thut es auch nicht, und ohne die Spitzen würden beide Truppen hier das Feld wol eher räumen. Im Ganzen läßt sich darüber auch schwer eine vergleichende Kritik anstellen. Bei Hrn. Lorini glänzt außer Signora Artot und Hrn. Carion von Neuem die langgefeierte De la Grange.

Ruhmreicher ists, daß in der Merelli'schen Gesellschaft die junge Sängerin Z. Trebelli allein die großen Erfolge erringt, deren sich das königl. Opernhaus bei sonstigen invaliden Stimmen nicht alle Tage zu erfreuen hat. In der ersten Mittheilung über die Debutantin gaben wir bereits einige Andeutungen ihres seltsam schönen Alt-Organs und ihres wohlverdienten glänzenden Successes. Sie wurde in kürzester Frist der Liebling unserer Residenz, die in dem ausgedehnten Maße so leicht nicht die Zuneigung und Anerkennung hinschleudert. Der großen Zukunft wie der Außenwelt wegen, halten wir es am Orte, über den Anfang und Bildungsgang derselben hier noch einige bis jetzt unbekannte Notizen anzufügen. Signora Zelia Trebelli ist französischer Abkunft, in Paris geboren; die Tochter einer angesehenen Beamtenfamilie. Ihr eigentlicher Name heißt Gilbert, den die Freiheit der Dichtersprache durch Umkehrung für ein Wortspiel zur Bedeutung von „Dreimalschön" zu Trebelli umgetauft hat. Ihre Anlagen für die Musik zeigten sich früh; sie erhielt deßhalb schon vom sechsten Jahre an Unterricht auf dem Piano und zwar von einem Deutschen, was von wesentlichem Einflusse auf ihre Geschmacksrichtung war. Ein zehnjähriger Unterricht ergab eine gründliche Bildung im Clavierspiel und mit besonderer Zuneigung befleißigte sich Signora Trebelli des Studiums Beethoven'scher Sonaten und Bach'scher Fugen. Hierin erklären sich ihre für uns sympathischen Elemente ernster, tiefer Auffassung. Die Eltern gedachten nicht, die Tochter zur Künstlerin zu bestimmen und unterließen nicht, ihr eine natürliche, gründliche Erziehung fürs gesellschaftliche Leben zu geben. Im sechszehnten Jahre zeigte sich bei ihr Neigung zum Gesang und der Vater, wünschend, daß sie auch einige Romanzen singen lerne, vertraute sie einem alten Künstler an der Oper zu Paris Namens Fr. Wartel an, welcher in Deutschland sich ehemals einen Ruhm als Interpret der Schubert'schen Lieder erworben. Also wieder ein Einfluß des deutschen Elementes auf die Bildung der jungen Künstlerin! Hr. Wartel entdeckte sofort in Frl. Trebelli ein großes Talent und überredete mit großer Mühe die Eltern des jungen Mädchens, daß eine Stelle ersten Ranges den Sängerinnen heut zu Tage ebenso ehrenwerth wäre auf dem Theater als in der Welt. Von diesem Augenblick war Fr. Wartel unwiderstehlich an seine Schülerin gefesselt und entwickelte in ihr mit einem seltenen Verständniß und mit größter Beharrlichkeit die Eigenschaften, welche sie von der Natur erhalten hat. Endlich verstand die junge Künstlerin, daß die italienische Sprache eine mächtige Hülfe zur Entwicklung einer guten Stimme sei; sie studirte diese Sprache und bestimmte sich ganz zur italienischen Carriere. Sie verließ ihren Professor und debutirte mit Glanz am königl. Theater zu Madrid mit einer italienischen Truppe im September 1859. Den ganzen Winter wurde ihr Auftreten von einem Erfolge gekrönt, welchen selten Künstlerinnen in ihrem Anfange erlangen. Sie machte ihren ersten Waffengang im „Barbier" als Rosine neben Mario und der Madame Grisi, hierauf als Page in den „Hugenotten". Da Frl. Trebelli im April 1860 von ihrem Engagement frei wurde, ging sie zurück, und fing wieder an, mit Professor Wartel zu studiren bis zu dem Augenblick ihres Engagements bei Hrn. Merelli, der sie im Juli 1860 nach Cöln berief, wo sie als Arsaces in „Semiramis" mit größtem Succeß debutirte. Ebenso glänzte sie kurze Zeit in Hamburg, bis sie ihren Triumphzug in Berlin antrat. Ihre Hauptrollen sind in: „Linda" — Pierrotto; „Lucrezia" — Orsini; „Barbier" — Rosine; „Semiramis" — Arsaces; „Matrimonio" — Fidalma; „Hugenotten" — Urbano; „Louisa Miller" — la Duchesse; „Les trois noces" — la Comtesse; „Trovatore" — Azucena; „Rigoletto" — Madeleine; „Cenerentola" — Cenerentola; „Italiene à Alger" — Isabelle.

Rud. Viole.

Aus München.

Opernbericht.

Vergleicht man die Leistungen unserer Oper in dem letzten Halbjahr mit jenen einer früheren Zeit, so stellt sich ein Resultat heraus, welches zu Gunsten der neuen interimistischen Leitung spricht. Als im Monat April d. J. der General-Intendant der königl. Hoftheater Hr. v. Frays, ein altersschwacher und nichtsdestoweniger in vielen Fällen starrköpfiger Mann, auf Befehl des Königs seines Postens enthoben und Inspector Schmitt mit der interistimischen Leitung des Hoftheaters betraut wurde, betrachtete es dieser als eine seiner Hauptaufgaben, der Oper einen größeren Spielraum zu verschaffen, und durch Reprisen von älteren classischen Werken, vortheilhafte Neubesetzungen und Novitäten die Thätigkeit derselben und das Interesse des Publicums zu fördern. Die Zahl der Opernaufführungen, welche sich bisher auf nur zwei in jeder Woche belief, wurde auf drei, nicht selten auch vier erhöht, und die Spieloper in dem hierzu so geeigneten (kleineren) Residenztheater eingeführt. Ich lasse hier, dem Grundsatze getreu: „Zahlen sprechen", ein Verzeichniß der seit der neuen Leitung aufgeführten Tonwerke in alphabetischer Folge der Componisten folgen. Vom 1. April bis Ende October, in dem Zeitraume von sieben Monaten, fanden 73 Opernaufführungen von 32 verschiedenen Opern statt. Darunter befinden sich 1 von Adam (Postillon von Lonjumeau), 1 von Auber (Fra Diavolo), 1 von Beethoven (Fidelio), 1 von Boieldieu (Die weiße Frau), 2 von Flotow (Stradella, Martha), 2 von Gluck (Iphigenie in Aulis, Iphigenie auf Tauris), 1 von Halevy (Die Jüdin), 1 von Herold (Zweikampf), 2 von Lortzing (Czaar und Zimmermann und Wildschütz), 1 von Lachner (Catharina Cornaro), 1 von Marschner (Hans Heiling), 1 von Mehul (Joseph in Egypten), 5 von Meyerbeer (Robert, Hugenotten, Nordstern, Prophet und Dinorah), 5 von Mozart (Don Juan, Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Entführung aus dem Serail, Schauspieldirector), 1 von Nicolai (Lustige Weiber von Windsor), 2 von Rossini (Tell, Barbier), 1 von Verdi (Troubadour), 1 von Richard Wagner (Tannhäuser), 2 von Weber (Freischütz, Oberon), 1 von Weigl (Schweizerfamilie). — Ferner wurden die Operetten: „Mädchen von Elizondo" von Offenbach und „Gute Nacht Herr Pantalon" von Grisar aufgeführt. Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, daß unser Opernrepertoire ziemlich mosaikartig gebildet ist und keine Schule Ursache hat, über Ausschließung oder Zurücksetzung sich zu beklagen. Die neuen Opern, welche die Interims-Leitung brachte, waren die noch von dem früheren Intendanten zur Aufführung bestimmte „Dinorah", ferner Herold's hier noch nie gegebener „Zweikampf", und Offenbach's Operette „Mädchen von Elizondo". Man kann nicht behaupten, daß

eine dieser Novitäten entschiedenes Glück gemacht hätte. Die Ziegenoper Maestro Giacomos erlebte einen succès d'estime, der „Zweikampf" kam etwas zu spät, auch fehlt es unserer Bühne vor Allem an Kräften für die Spieloper, welcher Mangel bei der an sich übrigens ziemlich gehaltlosen Offenbach'schen Mache gleichfalls bemerkbar war. Dagegen läßt sich über die Wahl von älteren ganz oder theilweise neu einstudirten Opern: Gluck's beide „Iphigenien", Beethoven's „Fidelio" nur Rühmliches sagen, auch die Neubesetzungen im „Freischütz", „Zauberflöte", „Tannhäuser" und „Schweizerfamilie" erwiesen sich als vortheilhaft für die genannten Werke.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Wir haben über zwei Sängerinnen zu berichten, die im Laufe der letzten Woche auf unserem Stadttheater debutirten. Am 21. November trat ein Frl. v. Janfard aus Petersburg in einem der Schauspielaufführung vorhergehenden Concert, am 24. Frl. Ruhr von Königsberg als Agathe auf. Frl. v. Janfard sang die Arie der Elvire aus „Ernani", „Auf Flügeln des Gesanges" von Mendelssohn und ein russisches Nationallied von Warlamoff — Alles recht sauber, mit reiner Intonation, aber leider ohne die geringste Empfindung. Außerdem erfreuten uns an diesem Abend die HH. Bernard und Wallenreiter durch den trefflichen Vortrag des Jessonda-Duetts. — Frl. Ruhr macht ihrem Lehrer, Hrn. Friedr. Schmitt, schon jetzt alle Ehre. Ihre Stimme ist von gleichmäßiger Ausbildung in den verschiedenen Lagen, die Höhe besonders sehr wohlklingend. Der Vortrag hat in Bezug auf Nuancirung, Abstufung und Schliff noch bedeutend sich zu vervollkommnen; die Intonation war häufig — wol in Folge der Befangenheit — noch sehr unsicher. Ein durchgängiger Gaumenton wird wol zum Theil Eigenthümlichkeit der Schule, aber von der jungen Dame bei gutem Willen schon abzugewöhnen sein. Die Aussprache ist incorrect, zu dumpf, zu matt. Ihr Spiel ist bezeichnend und schon jetzt nicht ohne Gewandtheit und Ungezwungenheit. Der bedeutende Beifall konnte zur größeren Hälfte als freundschaftliche Aufmunterung angesehen werden, doch betrachten auch wir die bereits erfolgte Acquisition von Frl Ruhr für unsere Bühne als einen wahrhaften Gewinn und versprechen der auch äußerlich sehr gewinnend ausgestatteten Sängerin bei ernstlichen ferneren Studien eine gute Zukunft. — Von den übrigen Mitwirkenden können wir nur Hrn. Wallenreiter, und zwar was den gesanglichen Theil seines Caspar betrifft, loben; sehr störend ist dagegen seine sehr unentwickelte Aussprache.

Leipzig. Am 20. November gab der in d. Bl. bereits von Berlin aus sehr gerühmte Guitarrevirtuos Don J. M. de Ciebra aus Spanien im Hotel de Pologne ein gut besuchtes Concert und setzte seine Zuhörer durch wirklich enorme Fertigkeit in das größte Erstaunen. In der Hauptpause — zwischen dem ersten und zweiten Theil — trug er im Verein mit dem bekannten Flöten-Ritter ein Duo vor. — An demselben Abend eröffnete Musik-Dir. Menzel im Schützenhause einen Cyclus von Symphonieconcerten im Liebig'schen Style. Das Programm beschränkte sich dieses erste Mal auf Werke von Haydn und Mozart, an späteren Abenden soll auch die Neuzeit Berücksichtigung finden.

Wien, am 19. November 1860. Unter die wichtigsten musikalischen Vorfälle dieser Woche gehört in erster Linie das nach langer Pause freundlich begrüßte Wiederauftreten unserer Primadonna, Frau Dustmann, als Elisabeth im „Tannhäuser." Wie schon jüngst bemerkt, hat das Organ der geschätzten Künstlerin bedenklich gelitten. Stimmkraft und Stimmumfang von Einst und Jetzt sind leider durch eine sehr merkbare Kluft getrennt. Ob ein Wiederausfüllen derselben zu erwarten, ist fraglich. Um so bedeutsamer trat aber, wie jüngst in der Leonore, auch in der Elisabeth der Frau Dustmann der Sieg geistiger über die leider zusehends sinkende Naturkraft hervor. Wenn überhaupt möglich, war die Darstellungsweise dieser schönen und echten Weiblichkeit diesmal noch wärmer, seelischer, durchgeisteter, als es Frau Dustmann je gelungen. Es gilt dies selbstverständlich eben so sehr von der Betonung des Gesanglichen, wie vom Geberdenspiele dieser für die Wiedergabe solcher Charaktere gleichsam vorbestimmten tief-innerlichen Künstlernatur. Namentlich gehörten jene Scenen zum Vollendetsten in ihrem mimisch-declamatorischen Gebahren, wo Elisabeth mit Tannhäuser — der in neuester Zeit ununterbrochen der Vertretung Hrn. Ander's obliegt — gleichsam Seele für Seele tauscht. Ander's „Tannhäuser" bleil[illegible] Durchreistem, daher Vollendetem, musikalisch jedoch oft bis zu äußerster Widerlichkeit Entstelltem. Der Landgraf war diesmal wieder durch Dr. Schmid mit Würde, doch — im Vergleiche zu seinem schätzenswerthen Vorgänger, Hrn. Mayerhofer — etwas kühl vertreten. Die weitere Besetzung dieser Oper blieb im Guten und Ueblen wie früher. Dasselbe ist über die seitherige Art der Wiedergabe des „Fliegenden Holländers" zu bemerken. Diese Oper ist — trotz fast durchgängig ungenügender Vertretung — nun bereits sechsmal bei überfülltem und beifallslustigem Hause in Scene gegangen. Sie dürfte daher entschiedenen Sinnes als sogenanntes Cassastück zu betrachten sein. — An Concerten gab es seither nur sogenanntes schweres Geschütz, also selbstverständlich gute Musik. Den Reigen hat in voriger Woche unsere Singakademie mit einem sinnvoll zusammengestellten Mischconcerte aus geistlicher und Weltmusik eröffnet. Die Darstellung des überreichen Inhalts war unter Stegmaier's Leitung — wie immer — bis ins Einzelnste gewissenhaft in Bezug auf äußere Präcision und feinen, durchglätteten, jedem Partiturzeichen genaue Folge leistenden Ausdruck. Nur Eines vergreift Stegmaier oft. Es sind dies die Zeitmaße älterer Musik, denen er meist einen allzu beflügelten Lauf giebt. So diesmal der Bach'schen Cantate: „Singet dem Herrn ein neues Lied." So durch und durch polyphone Gebilde, gleich diesem — nebenbei gesagt — in allen Richtungen wunderherrlichen Opus des Alten und dennoch Ewigjugendlichen, wollen im Ganzen wie Einzelnen verstanden sein. Sind sie doch voll der strengsten Logik und Metaphysik! Nirgends rächen sich überjagte Zeitmaße, nirgends ein durch solchen Vorgang herbeigeführtes Verwischen der Mittelglieder so empfindlich, als bei Bach. Entweder kippt die Geschichte um, geht bunt über Ecke — was glücklicherweise diesmal nicht der Fall gewesen — oder sie geht, aber bleibt unverstanden. So bei obenerwähntem Anlasse. Desto nachhaltiger haben dagegen Palestrina's Stabat mater, Lotti's Crucifixus und Mendelssohn's Motette: „Aus tiefer Noth" gewirkt. Hier traf Stegmaier das rechte Maß, und es gelang ihm, jeden Lebenszug dieser Meisterwerke nahe zu legen. Drei Chöre R. Schumann's: „Der Talisman", „Der Wassermann" und die „Tamburinschlägerin" gehören zu den herrlichsten Stimmungsbildern neuerer Zeit und fanden eine geistentsprechende Vertretung. Dagegen hätte man uns die beiden frostigen Schlußchöre von der Mache des in anderen Sphären sehr verdienstvollen B. Ruft aus Berlin wol füglich erlassen können. Noch zweier großer Concerte lassen Sie mich kurz erwähnen. Die alljährlich am 15. November veranstaltete musikalische Akademie zum Vortheile des Versorgungsfonds für das untergeordnete Hofopernbühnenpersonal bot diesmal ausnahmsweise fast nur probehaltige Musik. Neben den Spitzen derselben, der Euryanthe-Ouverture und Beethoven's C moll-Symphonie, gab es das Rondo des Nadori aus „Jessonda", zwei Sätze aus Mendelssohn's Violinconcert, eine Arie aus „Così fan tutte", endlich Mendelssohn's Loreley-Finale. Bei Würdigung der Reproduction dieser Werke gilt es scharfe Unterschiede zu machen. Die Gesangsstücke fanden eine theils laue, theils anspruchsvolle, im schlechten Sinne virtuosenhafte Vertretung. Das Hofopernorchester leistete Vorzügliches in Hinsicht auf partiturgetreue, wenig Erhebliches jedoch mit Bezug auf geistvolle Wiedergabe. Dagegen war Hellmesberger's Vortrag des Mittel- und Schlußsatzes der obengenannten Mendelssohn'schen Tondichtung ein seelenvolles Nachfühlen und Abspiegeln des Meisters dem Meisterwerke gegenüber. — Das zweite philharmonische Concert bot an Symphonien jene überaus frische in B dur von Gade, und die Mozart'sche mit der Fuge, außerdem die Abenceragen-Ouverture Cherubini's in technisch fleckenloser, geistig zum Theile erfüllter, theilweise jedoch nur die Richtigkeit der Noten und das Festhalten der vorgeschriebenen Betonungszeichen erzielender Leistung. Capell-M. Dessoff's guter Klang als energischer Lenker großer Massen stellt sich [illegible] Beethoven's [illegible]legischer Gesang" für Sing- und

Streichquartett, mitten in diese Perlen älterer und neuerer symphonischer Kunst hineingedrängt, hatte — an sich zu dem Unbedeutendsten gehörend, was Beethoven geschrieben, und sehr lückenhaft von gesanglicher Seite aus dargestellt — nur den höchst bedenklichen Rang eines — Lückenbüßers. Ueber Hellmesberger's Quartettabende, deren erster gestern begangen worden, demnächst Eingehenderes. S.

Münster. Die durch den Weggang des Hrn. C. Müller erledigte Musikdirectorstelle hierselbst ist durch Hrn. Julius Otto Grimm aus Göttingen nun wieder besetzt. Die drei seit Mitte September stattgefundenen Vereinsconcerte waren Probeconcerte der sich meldenden Candidaten. Herr Grimm, welcher das erste Concert dirigirte, wurde zum Musikdirector gewählt. Hoffen wir, daß unter der neuen Direction dem Publicum auch mehr die Werke der Gegenwart zu Gehör gebracht werden, und somit in den alljährlichen Kreislauf der Programme eine wünschenswerthe Abwechslung komme. — Außer den Vereinsconcerten gab am 10. November Frl. Marie Cruvelli hier ein Vocal- und Instrumentalconcert; ihr Gesang sprach sehr an. Erwarb sie sich durch den Vortrag der Arie: „Di tanti palpiti" schon den lebhaftesten Beifall, so steigerte sich derselbe noch mehr durch die Arie aus „Samson": „O hör ein heißes Flehn." Von den vorgetragenen Liedern heben wir den „Wanderer" von Schubert hervor. Gleichzeitig wurde uns noch der Genuß geboten, die Don Juan-Phantasie von Liszt zu hören, welche Hr. Theodor Krausse unter lebhaftestem Beifall auf einem Knacke'schen Concertflügel vortrug. — Ueber das am 22. stattfindende Cäcilienconcert, worin die „Schöpfung" zur Aufführung kommt, behalten wir uns eine kurze Notiz vor.

Lüttich. Ein neuer, großer und schöner Sieg ist dem deutschen Chorgesange durch die Gesellschaft „Concordia" aus Aachen (Director C. F. Ackens) errungen worden, und zwar bei dem Concurse, welchen die Stadt Lüttich, bei Gelegenheit der patriotischen, dem belgischen Könige dargebrachten Feste, am 28. October veranstaltet hatte. Früher handelte es sich hauptsächlich um erste Preise; später und zwar seit 1851, concurrirten die bereits mit ersten Preisen ausgezeichneten Gesellschaften unter sich um einen prix d'excellence, deren ersten 1851 in Antwerpen der Cölner Männergesangverein davontrug. Jetzt sind der mit einem prix d'excellence gekrönten Vereine schon mehrere da, und man kam dadurch in Lüttich auf den Gedanken, einen grand prix d'honneur, bestehend aus einer goldenen Krone in Form eines Lorbeerkranzes und 1000 Franken Geldprämie, auszuschreiben, um welchen sich nur solche belgische Gesellschaften, die bereits einen prix d'excellence besaßen, und ausländische Vereine ersten Ranges bewerben konnten. Diesen „großen Ehrenpreis" hat nun die Aachener Concordia-Gesellschaft gewonnen und ihren früher in Lille und Brüssel errungenen Hauptpreisen jetzt den höchsten, noch nicht dagewesenen Schmuck hinzugefügt. Ihre Concurrenten waren Vereine aus Gent, Brügge, Antwerpen, Mastricht, Valenciennes, Aachen und Cöln.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Das dritte Concert des Musikvereins „Euterpe" in Leipzig fand am 27. November statt. Das glänzende Programm brachte: Ouverture (zur Namensfeier), C dur, Op. 115, von L. v. Beethoven; Die Gefangene (La Captive) von H. Berlioz, gesungen von Frl. Lessiak; Polonaise brillante, Op. 72, von C. M. v. Weber, für Pianoforte und Orchester bearbeitet von Franz Liszt, vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck aus St. Petersburg; Kamarinskaja, Phantasie für das Orchester über zwei russische Lieder (Hochzeits- und Tanzlied), von Michael Glinka; im zweiten Theil: Ouverture zur Oper „Ali Baba" von L. Cherubini; zwei Lieder von R. Schumann und F. Schubert, gesungen von Frl. Lessiak; Notturno, A dur, von J. Field, Gavotte, D moll, von Seb. Bach, ungarische Rhapsodie, Nr. 6, von Fr. Liszt, vorgetragen von Frl. Starck; Les Préludes, symphonische Dichtung von Franz Liszt. Bericht folgt in nächster Nummer.

Alfred Jaell hat nach einem längeren Aufenthalt in seiner Vaterstadt Triest, wo er neben vielfachen anderen Tonstücken auch zwei Capricen Op. 104 und 105 componirte, seine Concerte dieser Saison in Basel begonnen, wo er überhaupt zum ersten Mal auftrat. Er spielte daselbst im zweiten Abonnementconcert Beethoven's Es dur-Concert, Bach's G moll-Gavotte, Händel'sche Variationen, einen Chopin'schen Walzer und einige eigene Compositionen; auf stürmisches da capo-Verlangen der Tannhäuser-Transscription spielte er noch eine dritte eigene Piece. Außerdem wirkte er in einer Privat-Matinée mit. In Zürich, wo Jaell im ersten Abonnement-Concert spielte, wurde ihm am 24. November vom Gesangverein ein Ständchen gebracht. Von Zürich gedenkt er sich nach St. Gallen, Winterthur und Genf zu begeben.

Hr. Leopold Grützmacher, dessen Berufung als erster Violoncellist nach Zürich wir seiner Zeit mittheilten, hat daselbst seine Wirksamkeit bereits begonnen, und zwar zunächst in einer Soirée des dortigen Quartettvereines, sodann aber auch in einem eigens veranstalteten Concerte im Theater. Die uns vorliegenden Berichte sprechen sich außerordentlich günstig über seine Leistungen, sowol als Quartett- wie als Solospieler, aus. Er ließ sich bis jetzt in dem Concerte von Molique und in Compositionen seines Bruders Friedrich Grützmacher hören.

Frau Clara Schumann hat in Berlin im Ganzen drei Concerte gegeben, Hans Seeling in Prag in zwei Concerten meistens eigene Piècen vorgeführt, das zweite Mal nicht weniger als elf Nummern. In Dresden hat Schulhoff concertirt, in Bremen haben der Violinist Jean Becker und Frl. Louise Hauffe (die Clavierspielerin aus Leipzig) den lebhaftesten Beifall gefunden.

In einem Concerte der Sängerin Frl. Jenny Meyer zum Besten der Armen in der Berliner Singakademie am 24. November erhielt die Concertgeberin nach dem Vortrag des Liszt'schen Mignon-Liedes solchen enthusiastischen Applaus, daß sie diese herrliche Composition wiederholen mußte.

Musikfeste, Aufführungen. Das nächste mittelrheinische Musikfest soll einem Beschlusse des Festcomités zufolge erst im Sommer 1862 stattfinden; wahrscheinlich werden in der Folge überhaupt nur alle zwei Jahre Feste abgehalten werden, da namentlich die Kosten sich als übermäßig herausgestellt haben.

Die Aufführung von Beethoven's großer Messe im Cölner Gürzenich soll Viel zu wünschen übrig gelassen, das Meiste bei der schlechten Akustik des Saales sehr undeutlich geklungen haben.

Das zweite Concert der Wiener Singakademie wird Schumann's Faustmusik dritte Abtheilung bringen.

In Kopenhagen gelangte in einem Concert des Musikvereins Rubinstein's „Ocean" zur Aufführung.

Literarische Notizen. Der soeben erschienene zweite Band von Chrysander's Händelbiographie umfaßt die Jahre 1720—40; ein nächstes Jahr erscheinender dritter Band wird das Werk schließen.

Auszeichnungen, Beförderungen. In der letzten General-Versammlung der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden die HH. F. Coenen (Amsterdam), J. A. van Eyken (Elberfeld), G. Kastner (Paris) und R. Volkmann (Pesth) zu Verdienst-Ehrenmitgliedern ernannt, und die HH. Ch. Gounod (Paris) und Professor O. Jahn (Bonn) zu correspondirenden Mitgliedern.

Der Gemeinderath von Weimar hat bekanntlich einstimmig Franz Liszt zum Ehrenbürger ernannt. Ein besonderes Diplom soll angefertigt werden, wozu der Kalligraph mehrere Monate bedarf.

An Stelle des vor Kurzem in Leipzig verstorbenen Violoncellisten Wittmann ist Hr. Krumbholz aus Meiningen, ein junger, sehr talentvoller Künstler (Schüler Friedrich Grützmacher's) angestellt worden.

Felicien David hat vom Kaiser der Franzosen eine Pension von 2400 Frcs. bewilligt, Lumbye vom König von Dänemark den Titel „Kriegsrath" erhalten.

Preisausschreiben. Die Verlagshandlung des „Allgemeinen deutschen Commersbuches" von Silcher und Erk, M. Schauenburg u. Comp. in Lahr, hat einen Preis von dreißig Dukaten für die besten Compositionen von sechs neuen humoristischen Liedern des Dichters des Ichthyosaurus, des Rodensteiners, des Enderle von Ketsch &c. ausgeschrieben, um zu erreichen, daß die Musik den vortrefflichen Texten durchaus entspreche: Das Lied von Nummer VIII; Perkéo; Letzte Hose; Guter Rath; Lieder fahrender Schüler I, II; Rodensteins Auszug. Die Compositionen müssen bis zum 15. Jan. 1861 eingesendet werden und es wird alsdann von drei Preisrichtern unter Zuzug von Deputirten studentischer Verbindungen die Entscheidung getroffen werden. Dieselben erscheinen zunächst in der sechsten Auflage des „Allgemeinen deutschen Commersbuches", sodann als zweites Heft der „Lieder aus dem Engern in Heidelberg" und unter Umständen auch vierstimmig für Männerchor. Texte versendet die Verlagshandlung auf Verlangen umgehend unter Kreuzband franco. Das erste Heft der Lieder aus dem Engern ist von ihr durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Intelligenz-Blatt.

Leipzig, den 7. December 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Dante-Symphonie.

Besprochen von

Felix Dräseke.

(Fortsetzung.)

Auf diese Frage mit dem Ausdrucke höchster Bewunderung, uneingeschränktester Verehrung antworten zu dürfen, ja zu müssen, ist uns eine große Freude. Denn, ließ sich gegen die Stellung der Aufgabe im Detail manche vielleicht berechtigte Einwendung erheben, — so springt doch die Meisterschaft, mit welcher die einmal gestellte Aufgabe zur Lösung gebracht worden, auch Unkundigen so in die Augen, daß von irgend welchem Mangel zu reden, gewiß nur unstatthaft erscheinen dürfte.

Fragen wir nun vor allen Dingen, worin eine Meisterschaft der Ausführung sich kund zu geben habe, so wird die Ueberzeugung sich aufnöthigen, daß zwei Interessen, das poetische und das rein musikalische, hierbei in Betracht kommen. Die Aufgabe Liszt's bestand, von den oben weiter ausgeführten Modificationen abgesehen, wie bereits auseinandergesetzt, darin, die Grundstimmungen des Danteschen Poems zur Anschauung zu bringen. Sind diese nun deutlich und erkennbar, — sind sie andererseits aber auch schön und dem Wesen der Musik entsprechend wiedergegeben worden? In dieser Weise möchten wir die beiden Fragen präcisiren, an welche das Folgende unserer Besprechung sich zu knüpfen hätte.

Deutlich und erkennbar werden gewiß auch die erbittertsten Gegner der Fortschritts-Parthei die Schilderung der Hölle, des Fegefeuers und Paradieses finden müssen. Denn um eines großen Künstlers Worten zu folgen, der die Programm-Musik als solche keineswegs ohne Weiteres gelten lassen wollte, können wir aussprechen: daß man Nichts weiter als die Namen Inferno und Purgatorio zu hören brauche, um sofort im Klaren zu sein über alles Vorgeführte. In der That, der mit Dante vertraute Laie bedarf kaum einen Wegweiser, so plastisch geschildert ist die gluthrothe Majestät des Schreckensortes, die brausende Gewalt des kreisenden Sturmwindes, die endlose Qual der durch ihn umhergetriebenen Verworfenen, das verzweifelte Hohngelächter der Hoffnungslosen, die Hoffnung von sich Stoßenden.

Und um weiter zu gehen, schon der Name Francesca di Rimini genügt, den ganzen mit sanfter Trauer, süßem Entzücken, überschwellender Seligkeit ausgefüllten Mittelsatz in all seinen Einzelheiten fassen und verfolgen zu können. — Deutlich und erkennbar zeichnet sich fernerhin das Bild der zerknirschten, reuevollen, selbstanklägerischen Sünder im Purgatorio, — wir fühlen ohne besondere Anleitung ihren trostlosen nach Erlösung ringenden Zustand, sehen das Gebäude ihrer Hoffnung sich hoch aufthürmen, um zusammenzustürzen und dem Bekenntnisse eigner Machtlosigkeit zu weichen. Voll wunderbarer Klarheit endlich erscheint uns aber auch die Zeichnung oder vielmehr Ahnung des Paradieses, dessen Nähe wir fühlen, ohne es zu betreten. Denn nur die vollkommenste Ruhe nach all der schmerzlichen Bewegung des Vorhergehenden war im Stande, dem menschlichen Fassungsvermögen nahezurücken, was direct auszusprechen, irdisch-unvollkommener Schöpferkraft wol auch fernerhin versagt bleiben wird. — Mittelst dieser göttlichen Ruhe, sowie — unterstützt durch die weise Resignation, welche sich mit der Ahnung begnügt und von der Zeichnung absieht, vermochte jedoch Liszt am Schluß seines Werkes eine erhabene Unendlichkeit wiederzuspiegeln, den Abglanz einer vollendeten Verklärung festzuhalten, wie wir sie bis jetzt in der musikalischen Literatur vergeblich suchen.

In Hinsicht der ersten Frage also erscheint uns jedes Bedenken abgewiesen. Was aber die zweite anbelangt, so werden gewiß viele Musiker Anstand nehmen, in gleich positiver Weise darauf zu antworten. Wir trotzdem thun auch dies und zwar aus vollster Ueberzeugung. Denn sowol dem Wesen der musikalischen Kunst entsprechend, als auch schön bedünkt uns die Symphonie zu der divina commedia, — nur daß unsere Begriffe von Schönheit über gewisse enggezogene Grenzen sich hinausbewegen, — der Natur der Sache nach sich hinausbewegen müssen.

Daß eine musikalische Schilderung der Hölle nämlich von vornherein mit den ästhetischen Vorschriften der Mozartianer in Collision gerathen müsse, scheint uns bei Berücksichtigung des darzustellenden Vorwurfes klar. Ueber die Berechtigung der musikalischen Kunst, sich an derartige Stoffe zu wagen, haben wir in der Einleitung dieser Besprechung uns eines Weiteren verbreitet, — eine solche Berechtigung zugestanden, bliebe also nur noch übrig, für den betreffenden Fall neue

ästhetische Grundlagen aufzufinden und hinzustellen. Jedenfalls wird die Erhabenheit, theilweise sogar die furchtbare Erhabenheit bei der musikalischen Wiedergabe eines Inferno öfters die Stelle der reinen Schönheit zu ersetzen haben. Es muß uns ein Grauen, ein gewaltiger Schauer überkommen, angesichts der Majestät des Bösen, — in ihrer schreckerregenden entsetzlichen Gestalt muß sie uns gegenübertreten; schön in Raphaelischem Sinne kann deshalb die Schilderung nicht erscheinen, — Michel Angelo ähnlich muß sie vielmehr titanische Plastik entwickeln, soll überhaupt der Vorwurf in entsprechender Weise verkörpert werden. — Aber bei Alledem können Grenzen eingehalten werden, welche verhindern, daß der Tondichter über das musikalische Maß hinausgehe, und das Vorhandensein und Respectiren dieser Grenzen ist es hauptsächlich, was uns an dem Liszt'schen Werk so nachdrücklich zur Bewunderung auffordert.

Um das der Musik Mögliche nicht zu überschreiten, muß der Tondichter im Stande sein, faßliche, abgegrenzte Motive oder Themen zu erfinden, sie in interessanter, zweckentsprechender Weise zu verarbeiten, maßvoll zu färben, durch eine wenn immer kühne doch klare Harmonik, — wenn immer grelle doch proportionirte Orchestration; und in einer Form niederzulegen, die, ob auch neu, ungewohnt, — dem gigantischen Inhalte sich anschmiegend, — gleichwol in ihren Verhältnissen übersehbar, in ihren Details motivirt erscheint.

All diesen Anforderungen nun entspricht, unserer Ansicht nach, Liszt's Tondichtung in ungewöhnlichem Grade; die einzelnen Elemente, das formelle, thematische, harmonische, rhythmische, orchestrale, erscheinen uns trotz der, wie oben bereits erwiesen, aufs Höchste gesteigerten Charakteristik doch keineswegs unberechtigt zurückgesetzt oder mit unverhältnißmäßiger Vorliebe behandelt; Maß herrscht auch in den ihrem poetischen Inhalte nach furchtbarsten Theilen der Composition und wunderbare Schönheit (selbst im älteren Sinne der Mozart- und Raphael-Verehrer), zeigt die größere Hälfte (Francesca, Purgatorio, Magnificat) im verklärendsten Lichte.

Hiermit sei es genug der blos positiven Behauptungen; — denn es handelt sich jetzt darum, für deren Richtigkeit den Beweis zu führen; mittelst einer technischen Analyse den rein musikalischen Details des Werkes näher zu treten.
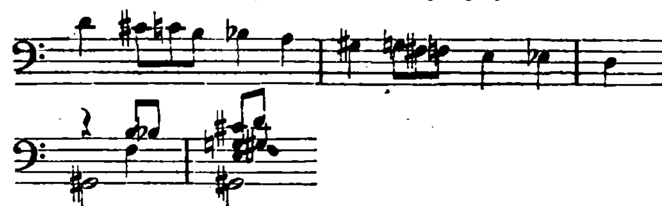
Der Natur der Sache nach wird die formelle Gestaltung dabei zuerst unser Interesse in Anspruch zu nehmen haben. Theilweise mußten wir bereits in der Einleitung dieser Besprechung derselben gedenken, — da bei Liszt die Gruppirung des poetischen Inhaltes zugleich die Hauptanhaltepuncte für das Gerüst der musikalischen Form zu liefern pflegt. Und so ersahen wir, wie die Schilderung des Inferno den ersten, von den anderen Sätzen scharf geschiedenen Haupttheil des Werkes ausfüllte, — Purgatorio und Magnificat (Paradies) als zweiter und dritter Abschnitt, zu einem Ganzen verbunden, die zweite Hälfte der Tondichtung repräsentirten. Es bleibt uns daher nur noch vorbehalten, die Architektonik dieser einzelnen Theile in Augenschein zu nehmen, eine Analyse des formellen Details zu versuchen.

Bei dem ersten Hauptabschnitt wird ein solches Vorhaben durch die krystallene Einfachheit des Baues ungemein erleichtert. Mühelos werden wir in demselben drei Hauptgruppen erkennen, von denen die erste und dritte nahe verwandt, die mittlere gegensätzlich sich abhebend erscheint. Eine gährende, bilderreiche, den musikalischen Stoff in den Hauptzügen andeutende Einleitung nimmt zuerst unser Interesse in Anspruch. Den Anfang derselben machen Posaunenrecitative, welche die drei über den Höllenthoren angeschriebenen Verse

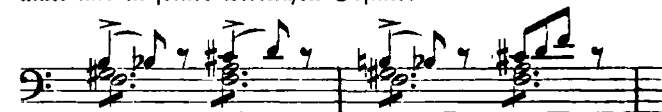
Per me si va nella città dolente
Per me si va nell' eterno dolore
Per me si va tra la perdutta gente!

andeuten sollen, und auf das später Folgende keine Einwirkung äußern (höchstens in harmonischer Beziehung die Folge von d und gis vorbereiten); ihnen schließt sich unmittelbar das bereits mehrerwähnte von Trompeten und Hörnern geschmetterte furchtbare rhythmische Motiv

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate! an. In der Mitte, sowie, entsetzlich gesteigert, am Schlusse des Satzes uns wieder begegnend, kann dasselbe als rother Faden des ganzen Inferno angesehen werden, wenn gleich der eigentliche musikalische Stoff desselben, als wesentlich verschiedener Natur, erst später zur Erscheinung gelangt. Zu ihm führt uns eine unruhige von gis nach d steigende Bewegung der Bässe (S. 4), und in folgenden Themen scheint er hauptsächlich dargelegt zu sein.
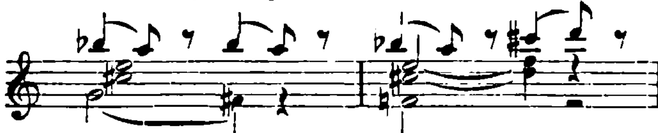


Letzteres Motiv, dasjenige, mit welchem später das Allegro frenetico seinen Anfang nimmt, zeigt sich hier noch gährend, abgerissen, wie aus weiter Ferne, wie aus einem furchtbaren Abgrund heraufschallend. Die nächsten Seiten jedoch führen uns schon näher, sie versinnlichen ein jähes Versinken in die unabsehbaren Tiefen des höllischen Aufenthaltes. Das Triolenmotiv, auf die verminderte Quinte gebaut, und S. 11—14 von derselben getragen (man bemerke die stereotypen Bässe f — h), erscheint allerdings ganz besonders dazu geschaffen, solch endloses Hinabgleiten darzustellen; vielleicht glauben wir nicht zu irren, wenn wir annehmen, daß diese Absicht den Componisten bei der Schöpfung desselben leitete. Es folgt nun, immer noch abgerissen, ebenfalls auf ein gleichmäßig wechselndes f—h der Bässe basirt, und in wilder Erregtheit das zweiterwähnte Thema; gesteigert und von den Violinen in die Höhe getrieben, führt es S. 17 endlich dem Ende der Einleitung, dem Beginn des mehrerwähnten Allegro zu und erscheint hier zum erstenmale uns in seiner wirklichen Gestalt:
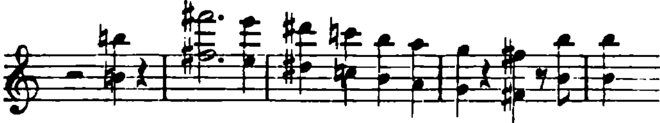


Mit einem stark modulirenden Nachsatze versehen, treibt es rastlos vorwärts von Tonart zu Tonart, bis endlich das entfernte Gis moll einige Tacte hindurch allein herrscht; ein für die harmonische Structur des Ganzen bedeutsamer Zug, wie wir im Folgenden sehen werden. Rasch wechselnde verminderte Septaccorde, gewürzt durch einzelne dazwischen ertönende Hornrufe, führen uns hierauf einem ff des ganzen Orchesters entgegen (S. 20), in welchem das erste Hauptthema des Allegro noch einmal so breit (der Notenschrift nach) aber nicht in demselben Verhältniß langsamer, (da ein fortwährendes Accelerando die letzten Seiten hindurch stattgefunden) uns vor Augen tritt. Das erwähnte Thema wird diesmal nicht wieder nach Gis moll geführt, vielmehr endet es auf einigen scharf

dissonirenden breiten Accorden, denen ein, wie Verdammungsurtheil erklingendes lange festgehaltenes b der Trompeten (basirt auf dem A dur-Sept-Accorde) sich anschließt (S. 26. 27). Dieses festgehaltene b dient zugleich als sehr geschickte Einführung der dritten Variante des bisher verarbeiteten Motives, welche, echt genial gestaltet, die Verwandtschaft nicht verkennen läßt und doch zu gleicher Zeit den Stempel der Neuheit trägt.



Ziemlich breit ausgedehnt, und durch eine Umkehrung, in welcher die Bässe die melodische Bewegung erhalten, und einzelne Mittelstimmen charakteristisch verändert werden, — wesentlich interessirend, erreicht die in Rede stehende Variante ihren Abschluß S. 34, wo zum erstenmale ein ganz neuer Stoff uns vorgeführt wird. Auf den H dur-Accord gebaut, ertönt in der Höhe ein Motiv von niederschmetterndem Charakter; zweimal in einer tiefen Octave sich wiederholend
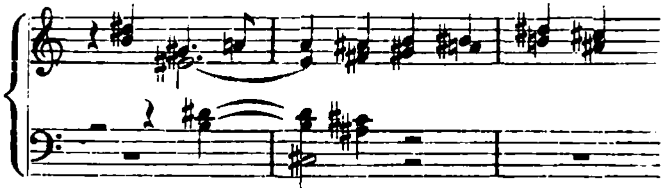


wird es sodann von dem aus der Einleitung her bekannten Triolen-Thema, welchem eine aufsteigende Geigenbewegung neues gesteigertes Colorit verleiht, unterbrochen oder vielmehr abgelöst. Die ganze, aus beiden Gedanken gebildete Periode wiederholt sich mehrmals, zuletzt einen halben Ton höher, in C dur, um S. 41 einer harmonischen Verarbeitung des Triolen-Motives Raum zu gönnen. Durch letztere wird das erwähnte Thema Ausdruck einer wild gesteigerten Verzweiflung, welche endlich in dem gewaltigen, auf die unvermittelten Folgen von H dur und F moll auferbauten Unisono ihren Gipfelpunct erreicht (S. 44).

Der geneigte Leser möge bemerken, daß hier zum erstenmale der harmonische Grundgedanke des Inferno, die Nebeneinanderstellung der entferntesten Dreiklänge, in völliger Nacktheit dargelegt wird. Ein gewaltiges Wagniß für die Zeit, in der Liszt den „Dante" concipirte, — schon keines mehr für die Gegenwart, welche, unablässig bemüht, die Schranken der Tonarten zu durchbrechen, bereits jene neue Zusammenstellung so ausgebeutet hat, — daß sie nicht mehr waghalsig, sondern vollkommen berechtigt und anwendbar erscheinen will. Freilich leider nur für jene Minderzahl intelligenter Künstler, die ein Resumé zu ziehen verstanden aus den einzeln verstreuten Errungenschaften der Zeit und nicht zurückbeben vor der Möglichkeit, solche zu erweitern und zu vermehren. Denn immerhin wird es noch genug Musiker geben, denen dies F moll — H dur nicht nur total neu erscheinen, sondern auch ein Dorn im Auge sein dürfte. Und ihretwegen hauptsächlich preisen wie es, daß Liszt seine Erfindung nicht unverhüllt, sondern erst nach langer Vorbereitung, und wohlerwogener Motivirung hingestellt hat; eine Vorsicht, die natürlich aus dem ganzen Styl des Werkes entspringt, — und später, wenn das Ohr des Publicums solcher Folgen, wie die erwähnte, gewohnt sein wird, sich von selbst aufhebt. Näher darauf hinzuweisen, wie sehr sie hier bemerklich wird, mag unterlassen werden, da theilweise an den betreffenden Stellen bereits darauf aufmerksam gemacht wurde, andrerseits eine specielle Betrachtung des harmonischen Elementes der Dante-Symphonie für späterhin vorbehalten bleiben mag.

Für jetzt ist es Zeit, der Weiterführung des Satzbaues unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, umsomehr als wir eigentlich mitten im Zuge unserer Betrachtung die eben beendete größere Abschweifung aufs harmonische Gebiet eintreten ließen. Wir haben demnach die Fortführung und Steigerung des letzterwähnten Unisono zu registriren, und von der schließlich eintretenden canonischen Verarbeitung des Triolen-Motives Notiz zu nehmen, welche, S. 47 beginnend, nach kurzer Dauer dem furchtbaren Wiedereintritt des melodisch etwas veränderten „lasciate" weichen muß (s. Seite 49). Mit diesem Wiedereintritt schließt zu gleicher Zeit der erste Hauptabschnitt der Hölle in ebenso gewaltiger als glücklicher Weise. Denn, ob auch voll der vernichtendsten Gewalt seiner innersten Wesenheit nach, tritt doch das letzterwähnte furchtbare Motiv aus der gebundenen Form des flüssigen Satzes heraus, — entfaltet dasselbe den in der Einleitung schon angedeuteten recitativisch-freien Charakter. Und da die nächsten Perioden des Werkes durchaus ähnlicher Natur sind und sein müssen, — so wirkt die Repetition des „lasciate" an dieser Stelle natürlich formell sehr günstig.

Wie schon mehrfach erwähnt, bildet die bezaubernde Episode der Francesca di Rimini, von Liszt im Verhältnisse zu Dante's Poem einer sehr breiten Ausdehnung gewürdigt, den Mittelsatz der Hölle. — Ein Sturmwind führt den Dichter nach dem Aufenthaltsort derer, welche Sünden der Liebe zu büßen haben, und hier vernimmt er die Klagen Paolos und seiner Geliebten, Klagen, die endlich verstummen, um in der Erzählung des genossenen maßlosen Glückes zu verhallen. — Wie wir glauben, genügen diese wenigen Anhaltepuncte, dem Leser der Partitur die Anlage der zu besprechenden Episode klar zu machen. — Ein zauberhaftes Harfenglissando, vermischt mit schwebenden Flöten-Figuren, und sanft sich senkenden Geigenläufen, versinnlicht den Sturmwind, welcher uns mit dem Dichter zugleich in rastloser Eile dem neuen Schauplatze zuführt (S. 53—56). Ein tieftrauriges Solo der Baß-Clarinette ertönt, in der Tiefe verhallend, ihm folgt sogleich eine der süßklingendsten, zartesten Stellen der Partitur, welche in Folge mehrmaliger Wiederholungen thematische Bedeutung für sich in Anspruch nehmen kann.
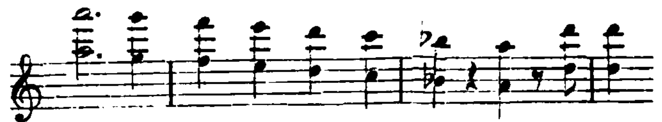


Die ganze dreitheilige Periode (von S. 53—58) wiederholt sich hierauf eine Quarte höher in H, — um dann einer neuen recitativischen Phrase, welche, vom englischen Horn vorgetragen, von Harfen- und Flötenklängen umrauscht, die Worte des Dichters

nes sun maggion dolore
che ricordas si del tempo felice
nella miseria

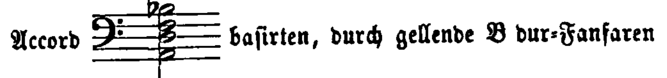
wiederzuspiegeln scheint, — Raum zu lassen. Etwas variirt, oder vielmehr in canonischer Nachahmung von Fagott, Baßclarinette, Hoboe und Flöte ausgeführt, finden wir sie zum zweitenmale auf den nächsten Seiten. Dann aber tritt die süßklingende Antwort des Baßclarinetten-Solos wieder in ihre

Rechte. Auf dem sehnenden Violoncell erschallend, scheinen die darüberliegenden Instrumente gleichsam eine Umarmung darzustellen, ähnlich derjenigen, welche im G dur-Satze des Adagios der neunten Symphonie für uns stets von solch ergreifendem Eindruck gewesen ist. — Trotzdem, noch mächtiger wirkt jedenfalls das nun folgende Andante amoroso (S. 73), — in welchem der Componist die etwas nach der dramatischen Form sich wendende recitativische Satzweise verläßt, und wieder als reiner Epiker in fest gegliederten symphonischen Perioden zu uns redet. Ein Thema von bestrickendem Zauber, in Fis dur ertönend, und voll mächtiger Steigerung über A und C zu der anfänglichen Tonart zurückkehrend, bildet den Stoff dieses Satzes; S. 79 in einer an die Form des Canons erinnernden Weise verändert, erscheint es zum zweitenmale. Violoncelle beginnen hier den Gesang, um im zweiten Tacte von den Geigen abgelöst zu werden; irren wir nicht gänzlich, so möchte die Deutung, daß beide Liebenden in der Erzählung ihrer rührenden Geschichte sich gegenseitig ergänzen wollen, der Wahrheit wol am nächsten kommen. — Ergreifende Molltöne, ein d und g, klingen statt des erst gebrauchten dis und gis hier wehmüthig in das verklärte Fis dur, — in unbestimmtem Abschluß verhallt das zauberische Lied, und nur das wie aus weiter Ferne dumpf erschallende Lasciate ogni speranza (S. 86) mahnt uns, daß die Episode hier zu Ende, — daß neue Bilder des Schreckens und der Verzweiflung unser warten. Nach einem stark rauschenden Harfenglissando, correspondirend dem früher erwähnten, — vernehmen wir wieder Klänge aus dem ersten Hauptabschnitt des Inferno. Aber sie muthen uns nach dem süßen Liebesrausch unheimlicher, entsetzlicher an, als früher. —

Schon die eigenthümliche Klangwirkung der tiefen F-Pauke mit Fagott- und Horntönen, der wir auf S. 88 begegnen, athmet einen schauerlichen Charakter. Geradezu infernalisch aber wirken die Triller der beiden, sehr tief gelegten Clarinetten, welche, das Hauptmotiv des Allegro frenetico in Fis moll beginnend, — auf die Repetition des letzteren in der Tonica D vorbereiten sollen. Unterstützt durch ebenfalls tief liegende Violen, verursachen dieselben den Eindruck teuflisch-lästerlichen Hohngelächters, einen Eindruck, welcher, wie wir der beigegebenen Note entnehmen, vollkommen den Intentionen Liszt's entspricht. Nach einer kurzen rhythmischen Steigerung, deren Ende instrumental wirkungsvoll gedacht ist, und höchst geschickt den Wiedereintritt des Allegro frenetico ermöglicht, — finden wir uns sodann auf bekanntem Boden. Eine, nur unwesentlich variirte Wiederholung des ersten Hauptabschnittes (wenigstens seinem größten Theile nach) überhebt uns nämlich des weiteren Eingehens. Denn die Perioden von S. 92—110 entsprechen völlig den früher eingehend berücksichtigten (S. 17—34). Hierauf jedoch fällt das im ersten Abschnitt mächtig auftretende H dur-Thema gänzlich weg und der Componist führt uns sofort zur Wiederholung der S. 47 beginnenden canonischen Verarbeitung des Triolen-Motives. Dieselbe erscheint hier (S. 111), vom Tone h ausgehend und im Wesentlichen auf verminderten Sept-Accorden basirt, dreimal gesteigert, um dann zu einer Periode zu führen, in welcher wir den dynamischen und musikalischen Höhepunct des ganzen Theiles erblicken müssen. Letztere beginnt mit einem gewaltigen Unisono der Posaunen, welche, bekämpft von den heftig bewegten, scharf dissonirenden Blas- und Streichinstrumenten, das Hauptthema als Grundbaß der ganzen Masse erscheinen lassen. Es tritt sodann das vorhin vermißte, niederschmetternde H dur-Motiv, diesmal in der Haupttonart D mo[illegible]



(S. 117) und wird wie früher in den beiden tieferen Octaven repetirt; um hierauf der furchtbar mächtigen, auf beigefügten Accord



basirten, durch gellende B dur-Fanfaren der Trompeten unterbrochenen Wiederkehr des Triolenthemas Raum zu lassen, das S. 119—121 als Baß verwendet in erhaben schrecklicher Weise zu dem majestätischen Nonenaccorde auf A führt (S. 120) und schließlich in der Tiefe verklingt.

Was nun noch folgt, wenige Seiten, welche die Coda bilden, dürfte in der Kategorie des Erhaben-Furchtbaren vergeblich seines Gleichen suchen. Wenigstens haben wir uns bei dem endlos aufsteigenden D—Gis, so gut motivirt es auch durch alles Vorhergegangene erscheint, eines inneren Grauens nie erwehren, die Vorstellung nicht abweisen können, daß hier die entsetzliche Majestät des bösen Principes in ihrer nackten Gestalt, daß Beelzebub selbst hier zur Anschauung gebracht worden. — Denn ungemein viel furchtbarer, als vorher, wirkt hier die Verwendung der verminderten Quinte. Ohne harmonische Unterstützung, zuerst rein melodisch angewandt, erscheint sie fleischlos und gespensterhaft, — die später hinzutretenden Accordfolgen D moll, B dur, Gis moll, E dur, dem Anschein nach vermittelnder Natur, steigern nur das grelle Aufwärtsstreben, — das den stereotypen Baß bildende Triolen-Motiv aber, — mit seinem fortwährenden „zur Tiefe sinken", will schließlich die Vorstellung einer unbegrenzten Raumausdehnung in uns wachrufen, welche ebenfalls nur unheimlich zu berühren vermag. Erwägen wir ferner, daß der Componist nach dieser Periode nicht, wie man erwarten konnte, auf D, sondern auf Gis moll ruhend verweilt, in dieser entfernten Tonart das niederschmetternde, zuerst in H dur auftretende Thema erklingen, und darauf ganz unvermittelt das D moll eintreten läßt, — um in letzterer Tonart das entsetzliche „Lasciate" noch einmal vorzuführen, so werden unsere Leser begreifen, wie auch der verhärtetsten Seele sich diesen Bildern gegenüber ein Grauen bemächtigen muß, — und dem von uns oben oft erwähnten Pohl'schen Commentar beistimmen, nach welchem „die mit ihrem Blitzstrahl alles zermalmende Wiederholung des Hoffnung vernichtenden Spruches uns das schreckliche Schauspiel der Tortur im Herzen des Erzengels des Bösen selbst zu enthüllen scheint." Grell und grauenhaft wird übrigens das letzte Eintreten des „Lasciate" ganz besonders durch die hier angewandte leere Quinte D—A, gegen welche die weiterhin gebrauchten vollen Fis dur- und B moll-Dreiklänge einen mächtigen Contrast bilden. Ihnen folgt als Schlußaccord, und rhythmisch an das Hoffnung vernichtende Motiv wieder anknüpfend, — aufs Neue das grauenerregende leere D—A; mit ihm schließt sich die Pforte der Hölle, — grell und schneidend, wie sie sich geöffnet.

(Fortsetzung folgt.)

Kammermusik.

S. Jadassohn, Op. 20. *Second grand Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Part. und Stimmen. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Nachdem von Jadassohn bisher nur kleinere Piècen in d. Bl. zur Besprechung gelangt, sind wir heute in der Lage,

auch auf eines seiner größeren Werke, das schon bei der Aufführung im Gewandhause von uns gerühmte zweite Trio, eingehen zu können. Wir nennen dieses Trio größer als die meisten früheren Arbeiten des Componisten, und zwar in doppelter Hinsicht — nach Umfang und Inhalt, ohne ihm doch damit von vornherein eine geistig hervorragende Bedeutung zuzusprechen. Wie es in den Zeiten der theoretisch-principiellen Bewegung stets zu geschehen pflegt, daß neben den Talenten von mehr reflectirender, selbstbewußter und selbstbestimmender Richtung auf der anderen Seite die anspruchslose, naive, vielleicht auch hie und da gedankenlos in den Tag producirende Gestaltungskraft, unbekümmert um die erweiterten Gesetze, um die erhöhten Forderungen der reiferen Gegenwart, fortwirkt, wie die überlieferte Form einer bereits erfüllten Zeit es gebot, so auch heute; wir werden neben den gedankentiefen Schöpfungen der neudeutschen Schule, bei aller Würdigung ihrer geistigen Intentionen, doch auch den harmloseren, aber nicht selten erfindungsreichen Werken einer specifisch musikalisch angelegten Natur nicht gänzlich uns verschließen dürfen. Zu diesen Naturen von beschränkterer geistiger Tragweite gehört in seinem bisherigen Schaffen Jadassohn. Erfreuen wollen wir uns an diesen Naturen, ohne sie als maßgebend zu betrachten; sie aufmuntern und pflegen, aber gleichzeitig ihren Blick auf Selbstentwicklung, auf ein intelligenteres Erfassen ihrer Aufgabe, auf eine tiefere, vielleicht auch augenblicklich ersprießlichere Verwerthung ihrer Mittel richten.

Das genannte Trio von Jadassohn nun zeigt alle trefflichen Seiten eines formgewandten, empfindenden Musikers, daneben freilich auch die Kennzeichen geistiger Unselbständigkeit und des Mangels an durchgreifender Willenskraft, die sogar auf einen augenblicklichen Beifall eher verzichtet, als daß sie ihn mit allzuleichten Mitteln erkauft. Jene von Jadassohn angewendeten Mittel sind in der That zuweilen allzuleicht — und die Wirkung darum auf einen gebildeten Geist nicht immer die stichhaltigste.

Wir schweigen hierbei über die Berechtigung einer Fortexistenz der bisherigen Formen überhaupt; so lange ein frischer Geist in den überlieferten vier Sätzen uns entgegentritt, so lange eine innere Verwandtschaft derselben unter einander lebt und also nicht eine Umwandlung durch neu hinzukommende Elemente sich als nothwendig erweist, so lange soll uns diese bisherige Form befriedigen. Die eine Forderung aber wollen wir dabei erfüllt sehen: daß nach den Vorgängen eines Beethoven, Schumann und anderer neuerer Meister die Grenzen nicht wieder eingezogen, die reichen Formen innerhalb der Form nicht wieder verkümmert werden; wo eine solche Verödung und Zurückführung auf engere Grenzen sich findet, da muß es unsre Pflicht sein, den Rückschritt zu constatiren und von einem Weiterschreiten auf dieser Bahn abzurathen.

Einen solchen Rückschritt in den von Beethoven gepflegten Formen zeigt Jadassohn's Trio, wie ihn heute so ziemlich alle Erzeugnisse der bezeichneten Sphäre zeigen; Jadassohn's Themen zunächst sind keine Instrumental-Gedanken, sie entbehren der Entschiedenheit im Ausdruck, des originalen Wesens, die allein zur reichen Verarbeitung geeignet machen. Diese letztere beschränkt sich deßhalb auch stets auf dynamische Steigerungen und harmonisches Füllwerk, die Instrumente lösen sich äußerlich ab, statt daß jedes für sich lebte und strebte; das Clavier beschränkt sich meist auf harpeggirte Passagen oder Tremolos. Jadassohn's Talent neigt nach dem Gesange im großen Styl; vielleicht wird die Oper seine eigentliche Sphäre sein.

Das Alles schließt selbstverständlich das Vorhandensein schöner Gedanken auch im vorliegenden Trio nicht aus. Eine elegische Stimmung im Spohr'schen Geiste liegt über den meisten Themen, die vielfachen verminderten Accorde, die charakteristischen chromatischen Tonfolgen, die langathmigen, nicht immer sehr selbständig, stets aber nobel gehaltenen Melodien sind recht wohl geeignet, für das Werk Sympathien einzuflößen. Von den vier Sätzen steht der zweite, eine Romanze, in seiner seelenvollen, schlichten Ausdrucksweise am höchsten; der erste, ein Allegro appassionato, zeichnet sich durch Frische, Kraft und Klangfülle aus; dem Scherzo hätten wir weniger äußerlich effectvolle Rhythmen, dem Finale eine reichere Ausarbeitung gewünscht. Das ganze Werk wird, wie im Leipziger Gewandhause, allerwärts ansprechen. P. Lohmann.

Aus München.

Opernbericht.

(Fortsetzung.)

Das größte Verdienst der neuen Leitung bleibt jedenfalls die Wiederaufnahme der Gluck'schen Opern, welche mit Ausnahme des Berliner Hoftheaters leider überall rarae aves geworden sind. „Iphigenia in Aulis", welche bekanntlich bei ihrer ersten Aufführung in München fast durchfiel (der Kritiker der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb damals: die Oper gefiel Vielen sehr wenig, Wenigen sehr viel), wurde seit 1829 in München nicht mehr gehört. Als sie am 15. Januar 1829 mit der gefeierten Schechner in der Titelrolle wieder vorgeführt wurde, bemerkten die Münchner Tagesblätter, welche damals freilich noch bedeutungsloser waren als gegenwärtig: „Die Oper sei veraltet und könne nur mehr den Kennern gefallen"! König Ludwig gebot die Wiederholung der Oper am 14. Mai des genannten Jahres. Sodann blieb sie liegen — vergessen und verschmäht —, bis zum 28. Juni 1860, also volle 31 Jahre, wo es der „Beurlaubung" des damaligen Intendanten (Hrn. Frays) zu danken war, daß sein Stellvertreter, im Verein mit Generaldirector Lachner, die lange projectirte, stets auf Hindernisse gestoßene Aufführung durchsetzen konnte. Der Enthusiasmus des Auditoriums für das Werk des großen dramatischen Tondichters und Vorläufers einer neuen besseren Richtung wurde seinerzeit geschildert. Die Aufführung war eine in den Hauptrollen — Frau Diez (Klytämnestra), Hr. Kindermann (Agamemnon) und Frl. Stöger (Iphigenia) — ausgezeichnete, in den Nebenrollen zufriedenstellende. Rasch ließ die in ihrem besseren Streben vom Publicum ermunterte Interimsleitung die „Iphigenia auf Tauris" folgen, worin unsere herrliche Diez in der Hauptrolle excellirte, und Hr. Grill als Pylades sehr verdienstlich war. Die Theilnahme des Publicums bewies einen erfreulichen Umschwung und veranlaßt die Direction, in Bälde auch Gluck's „Orpheus" (mit Frl. Stöger in der Titelrolle) nachfolgen zu lassen. Auch Richard Wagner, dessen Opern unter dem früheren Intendanten fast systematisch vom Repertoire ferngehalten wurden, suchte die neue Leitung gerecht zu werden, wenngleich sie in dieser Beziehung noch manche Schuld ihres Vorgängers zu sühnen hat. „Tannhäuser", früher kaum einmal im Jahre aufgeführt, wurde in dem letzten Halbjahre dreimal gegeben, und das jedesmal in allen Räumen überfüllte Haus bewies durch die laute, begeisterte Aufnahme des herrlichen Tonwerkes, daß in München die sogenannte „Zukunftsmusik" trotz aller hartnäckigen und bornirten Opposition bereits

festen Fuß gefaßt habe. Die Aufführung war eine großentheils vortreffliche. Wenngleich Hrn. Grill für einen Wagner-Sänger wie z. B. Tichatschek, Niemann ꝛc. manche Eigenschaften mangeln, so läßt sich doch seinem Tannhäuser manches Lob nachsagen. In der Erzählung der Pilgerfahrt z. B. trafen wir einen bei ihm nicht gewohnten dramatischen Ausdruck; auch im Sängerkriege finden sich schöne Einzelnheiten. Dagegen besitzen wir für die Partien des Wolfram und der Elisabeth zwei ganz ausgezeichnete Repräsentanten in Hrn. Kindermann und Frl. Stöger. Ersterer ist unbedingt der beste Wolfram-Sänger in Deutschland und Frl. Stöger, welche die Elisabeth unter Liszt's Leitung studirte, und ihrer Begeisterung für Wagner'sche Musik durch eine künstlerische Pilgerfahrt nach Weimar einen schönen Ausdruck gab, liefert ein Kunstgebilde, wie es den Intentionen des Dichter-Componisten vorschweben mochte. Frau Diez, welche in dieser Partie mit Frl. Stöger alternirt, steht ihr im Gesange keineswegs nach. Die Venus sang einmal Frl. Hefner; später wieder Frl. Schwarzbach. Könnte ein Zweifel obwalten, welche von beiden genannten Damen für diese Partie geeigneter wäre, würde Frl Hefner schon durch ihr reizendes Exterieur den Vorzug erhalten, wozu übrigens sich bei ihr auch eine seltene musikalische Bildung gesellt, welche Frl. Schwarzbach völlig mangelt, der man die Venus wieder zuzutheilen für gut befunden hat. Dagegen erwies es sich sehr ersprießlich, daß Frl. Hefner bei den zwei letzten Aufführungen die Gefälligkeit hatte, die Partie des Hirten zu übernehmen, wodurch das reizende Mailied, welches durch einen ganz schlechten Vortrag bisher immer verdorben wurde, zum erstenmale zur Geltung kam und stürmischen Beifall fand. Frl. Hefner bewies, was eine Künstlerin aus der kleinsten Partie zu machen im Stande ist. Die übrigen Partien sind durch die HH. Lindemann (Landgraf), Heinrich (Walther) ganz entsprechend besetzt.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert des Musikvereins Euterpe, welches am 27. November stattfand und dessen reiches Programm wir bereits in voriger Nummer mittheilten, machte durch die ungemeine Rührigkeit, durch das gesteigerte Leben in allen Beziehungen einen außerordentlich erquickenden Eindruck. Trotz der Mannigfaltigkeit im geistigen Ausdruck und in Bezug auf formelle Gestaltung gewährten sämmtliche vorgeführte Nummern doch den Eindruck der Zusammengehörigkeit, nirgends zeigte sich ein störender Gegensatz, das ganze Concert hindurch erhielt sich die gehobene Stimmung Neben den vortrefflichen Sololeistungen zeigte vor allen Dingen das Orchester die erfreulichsten Fortschritte: in der Ouverture Op. 115 von Beethoven herrschte die größte Präcision, in der Ausführung des Gesangsthemas namentlich eine überraschende Zartheit; der Vortrag von Cherubini's Ali Baba-Ouverture (1833 componirt, und selten gehört) war ein kecker, frischer Wurf; die mit größter Sicherheit durchgeführten „Préludes" von Liszt am Schluß des Concertes bewiesen, wie diese Instrumentalkräfte auch den schwierigsten, in mancher Hinsicht ihnen noch befremdend entgegentretenden Werken neuesten Datums mit Leichtigkeit gerecht werden, und das rasche Erfassen der hier noch gar nicht aufgeführten piquanten, national gefärbten Phantasie von Glinka über zwei russische Lieder, unter dem Namen Kamarinskaja bekannt, bewies zugleich, wie auch die Intelligenz dieses aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Körpers durch den Einfluß seiner jetzigen Leiter bereits bis zu einem erfreulichen Grade entwickelt ist. Die Streichinstrumente gehen präciser zusammen, keinerlei Rohheit einzelner Instrumente stört das Ensemble, die Eintritte sind fest, aber nicht schreiend und nur in Bezug auf Stimmung der Holzbläser und feineres Herausheben der Stärkeunterschiede bleibt noch zu wünschen. Das Publicum zeigte sich nach sämmtlichen Orchesterleistungen sehr angeregt; am meisten Beifall erhielten Liszt's „Préludes". — Frl. Ingeborg Starck spielte Weber's Polonaise brillante Op. 72 in der Liszt'schen Orchesterbearbeitung, das A dur-Notturno von Field, die D moll-Gavotte von Bach und die sechste ungarische Rhapsodie von Liszt; sie wurde sowohl nach der — sehr discret begleiteten — Polonaise wie nach dem Vortrage der Solosachen stürmisch gerufen, und wir haben in diesen Beifall von Herzen eingestimmt. Frl. Starck hat sich seit ihrem ersten Auftreten im hiesigen Gewandhause in jeder Hinsicht weiter entwickelt. Ihr schon damals bestimmter, kerniger, im Passagenwerk perlender Anschlag hat durch eine geistig vertiefte Charakteristik seine Ergänzung gefunden. War die Polonaise ein Muster graciösen Vortrags, so stellte die Liszt'sche Rhapsodie ihre Virtuosität gegenüber den größten technischen Schwierigkeiten glänzend ins Licht. — Auch die diesmaligen Gesangs-Leistungen von Frl. Lessiak haben uns auf das Angenehmste berührt. Sie zeigte in Berlioz' „Gefangener", in den Liedern von Schumann und Schubert: „Ich grolle nicht" und „die Post", daß sie ihre Zeit auf das Gewissenhafteste zu gründlichen Studien anwendet; trotz merklicher Indisposition der Sängerin kam die ätherisch-angehauchte, wunderschöne Composition Berlioz', die vom Orchester mit überraschender Zartheit begleitet und vom Auditorium mit großem Beifall aufgenommen wurde, wie von den Liedern vorzugsweise das Schubert'sche zu durchschlagender Wirkung. Zu dem sicher, ungezwungen ansprechenden vollen Klange der Stimme gesellt sich mehr und mehr ein entschiedenes, alle Nuancen beherrschendes Stimmungsleben. Frl. Lessiak wurde ebenfalls nach dem Vortrage der Lieder gerufen. P. L.

Leipzig. Das alljährlich wiederkehrende Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds fand am 26. November unter Leitung des Hrn. Reinecke im Saale des Gewandhauses statt. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouverture zu „Preciosa" von Weber. Der Pauliner Sänger-Verein trug im ersten Theile Schumann's „Minnesänger" und Mendelssohn's „Abschiedstafel", und im zweiten Theil Schubert's „Nachtgesang im Walde", sämmtliche Stücke mit beifälligster Aufnahme, vor. Zwischen die beiden erstgenannten Vorträge des ersten Theils war die Serenade von J. Brahms (für Bratschen, Violoncelle, Contrabässe und Blasinstrumente) gestellt, den Beschluß des ersten Theils machte Hr. J Joachim mit dem Vortrage seines neuen Violinconcerts (in ungarischer Weise). Die Serenade fand bei den einzelnen Sätzen nur geringen, am Schlusse etwas lebhafteren Beifall. Enthusiastisch war die Aufnahme der Vorträge des Hrn. Joachim, der in diesem Werke sowol, wie in den am Schlusse des Concertes vorgetragenen Stücken von Seb. Bach (Andante, C dur, Menuett und Gavotte, E dur) Gelegenheit erhielt, aufs Neue sein großartiges wahrhaft vollendetes Spiel zu bethätigen. Zu Anfang des zweiten Theiles wurde auf Verlangen die neulich bereits aufgeführte Symphonie von Emanuel Bach, ein ganz bedeutendes, sehr interessantes Werk, dessen Vorführung wir Concert-M. David verdanken, wiederholt.

Leipzig. Während die Euterpe-Gesellschaft mit jeder neuen Aufführung aufs Neue beweist, wie es ihren Leitern um Förderung geistiger Interessen, um eine innere Entwickelung des Musikwesens unserer Stadt zu thun ist, geht das Gewandhaus seinen altgewohnten Gang fort; unter solchen Umständen dürfen wir uns gratuliren, wenn wenigstens hin und wieder die Leistungen hervorragender Virtuosen den persönlichen Antheil in Anspruch nehmen und im vollen Umfange verdienen, den wir den sichtlich erlahmenden Gesammtleistungen des Institutes nicht mehr uneingeschränkt schenken können. Am 29. Novbr. erfreute uns im achten Abonnementconcert Frau Clara Schumann, die stets Willkommene, durch den vollendeten Vortrag von Schumann's Concert und der Variations serieuses von Mendelssohn. Namentlich der ersteren Leistung darf umsomehr das höchste Lob ertheilt werden, als auch das begleitende Orchester hier Ausgezeichnetes in Charakteristik und präciser Haltung bot. Die sonstigen

Nummern des Abends standen dagegen zurück. Frl. Scharnke, deren Gesang im Programm angezeigt, war heiser geworden; an ihrer Stelle sang Hr. Hardtmuth vom Hoftheater zu Dresden die Arie des Grafen aus „Figaros Hochzeit“ und zwei Schubert'sche Lieder: „Der Schäfer und der Reiter“ und „Der Alpenjäger“. Nach letzterem wurde er gerufen. Wir unsrerseits freuten uns auch diesmal über sein kraftvolles, wohlklingendes Organ; doch hätten wir mehr Mäßigung, mehr Noblesse, correctere Betonung gewünscht. Die Instrumentalwerke: Rietz' Festouverture und die Bdur-Symphonie von Beethoven, gingen theilweise weniger präcise als in früheren Jahren.

Leipzig. Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses fand am 2. December unter Mitwirkung der Frau Clara Schumann statt. Zur Aufführung kamen: Quartett für Streichinstrumente von J. Haydn (Esdur), vorgetragen von den HH. C.-M. David, Haubold, Hermann und Davidoff, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart (Gmoll), gespielt von Frau Clara Schumann und den HH. David, Hermann und Davidoff; Quartett für Streichinstrumente von R. Schumann (Op. 41, Amoll), vorgetragen von den Erstgenannten; zum Schluß Beethoven's Sonate, Op. 101, Adur, gespielt von Frau Clara Schumann. Haben wir über das Zusammenspiel des Streichquartettes Nichts zum Lobe hinzuzufügen, so bleibt uns heute noch besonders Dank zu sagen für das geistdurchwehte Spiel der Frau Schumann. Namentlich das Finale des Mozart'schen Quartetts und den Marsch der Beethoven'schen Sonate führte sie mit höchster Feinheit der Auffassung durch; minder gelangen zwar das Passagenwerk der Sonate und die Fuge, doch blieb selbstverständlich der Gesammteindruck ihres Spiels auch diesmal wieder im höchsten Grade künstlerisch wohlthuend.

Leipzig. Am 1. December gab der Richard Müller'sche Verein im großen Saale des Hotel de Pologne vor einem zahlreichen dem Vereine angehörenden und eingeladenen Auditorium sein drittes Concert. Die Leistungen waren wieder durchweg recht lobenswerthe und namentlich die Sololeistungen machten sich durch Frische der Stimmen und unverbildeten Vortrag auf das Angenehmste bemerklich. Zur Aufführung gelangten: Hymne nach Worten der heiligen Schrift, componirt von Richard Müller; zwei Soloquartetten: „Serenade“ von Carl Zöllner (nachgelassenes Werk), „Neig', schöne Knospe, dich zu mir“ aus „Mirza Schaffy“ von M. Hauptmann; zwei Lieder für gemischten Chor von Mendelssohn: „Die Nachtigall“ und „Jagdlied“; Introduction des ersten Actes und Finale des zweiten Actes aus „Jessonda“; „Die Ruinen von Athen“ von Beethoven, mit abgeändertem und verbindendem Text für Concertaufführungen eingerichtet von Robert Heller. Die Hymne von Richard Müller ist ein anspruchsloses Tonstück in Mendelssohn's Weise, etwas gedehnt und die ohne inneren Zusammenhang aneinandergereihten Bibelworte nur ganz obenhin charakterisirend, aber in formeller Hinsicht den „weitesten Kreisen“ zugänglich. Die Partien aus „Jessonda“ hätten wir lebhafter gewünscht. Beethoven's Werk machte mit den Heller'schen Worten einen immerhin erträglichen Gesammteindruck. Von durchschlagender Wirkung wird wegen der Schwäche der meisten Nummern auch bei der vortrefflichsten Aufführung nicht die Rede sein können.

Berlin. Die Tage vom 17. bis zum 24. November brachten Arrangements zu Wohlthätigkeitsconcerten, die sehr stark den Wohlthätigkeitssinn und den Geldbeutel der gutmüthigen Berliner in Anspruch nahmen. Merkwürdig genug waren sämmtliche Veranstaltungen, welche sich als Matinéen und Kirchenconcerte zum Besten der „Schillerstiftung“ (unter Concert-M. Ries' Leitung), der „Jonasstiftung“, für „unbemittelte Inhaber des eisernen Kreuzes“, des „Siechenhauses Bethesda“ (Domchor) und für verschämte Arme (durch Frl. Jenny Meyer veranstaltet) ankündigten, meist besucht, so daß der wohlthätige Zweck durch sämmtliche Veranstaltungen auch wahrscheinlich die geeigneten und nothwendigen Mittel zur Erreichung desselben wird hingegeben haben. Die einzelnen Kunstgenüsse hier alle speciell aufzählen zu wollen, da wir über sämmtliche Künstler schon öfters unser Urtheil gefällt, würde die Grenzen dieser Berichte weit überschreiten. Nur dies sei vermerkt, daß die ersten Größen unserer deutschen Hofoper und der beiden italienischen Opern der HH. Merelli und Lorini ihre Bundescontingente gestellt hatten. Es wirkten mit die Damen: Jachmann-Wagner, Harriers-Wippern, Frieb-Blumauer, Trebelli, Lorini-Mariani, Artôt, de la Grange, die HH. Concert-M. Laub, Hofschauspieler Liedtke, v. Lepel, die Organisten Haupt und Grünbaum, die königl. Sänger Krause und Woworsky, die italienischen Sänger Galvani, Ciampi, Zacchi, wie der Mantius'sche Gesangverein, die Singakademie mit der Liebig'schen Capelle unter Professor Grell's Leitung, die Orchesterklasse unter Concert-M. Ries' Leitung und der königl. Domchor unter v. Herzberg's Leitung. Sämmtliche Aufführungen verdienen in allen Einzelheiten wie in ihrer Gesammtheit die Attributivbestimmung „sehr gut.“ Wir können nicht umhin, wegen der Instrumentencombination, eines Musikstückes zu erwähnen, welches von dem Musik-Dir. des Leipziger Musikvereins „Euterpe“, H. v. Bronsart, effectvoll für die beiden Instrumente componirt und von den HH. Laub und Grünbaum executirt wurde. Es ist dies ein Phantasiestück für Violine und Orgel, welche namentlich von dem Heros der Geiger, den Intentionen der Composition gemäß, in allen ihren Einzelheiten als ein Prototyp hingestellt wurde. Wir machen hierbei ganz besonders auch auf die Liszt'schen Compositionen für Violine und Orgel aufmerksam. In dem Concerte für die Schillerstiftung trug Hr. Concert-M. Laub die Othello-Phantasie von Ernst mit Orchesterbegleitung unter Concert-M. Ries' Leitung ganz vollendet unter stürmischem Beifall vor. Auch Hr. Laub spielt, wie Hr. H. v. Bülow, alle Musikstücke auswendig. Verweilen wir bei dem Concerte unserer hochgeschätzten Concert- und Oratorien-Sängerin Frl. Jenny Meyer, welches dieselbe am 24. November im Saale der Singakademie zum Vortheil der Deutschen Gesellschaft zur Versorgung verschämter Armen Berlins mit Brennmaterial veranstaltet hatte, ausnahmsweise etwas länger, so finden wir uns in der erfreulichen Lage, berichten zu können, daß die durch ihren Gesangscultus weit berühmte Sängerin die Arie aus: Händel's „Herakles“ mit meisterhafter Cantilene nach Auffassung und Ton sang, und mit dem Recitativ und der großen Arie aus: „La Donna del Lago“ von Rossini (beide unter Stern's Leitung mit Orchesterbegleitung) Zeugniß von ihrer vollendeten Coloratur und einem Stimmumfang von $2^1/_2$ Octaven ablegte. Den Gipfelpunct ihres Gesanges bildeten die Lieder: „Das Ständchen“ von Schubert und „Mignon“ von Liszt. Das letztere schlug gewaltig durch und packte die Zuhörer so, daß unter stürmischem Beifall und Hervorruf die Sängerin das Lied noch einmal singen mußte. Hr. v. Bülow trug mit seiner seelenvollen, discreten Begleitung der beiden Lieder viel zu dieser Gesammtkunstleistung bei. Das Ave verum von Mozart, Rob. Schumann's Romanze vom „Gänsebuben“ und Gretry's Chor aus den „Beiden Geizigen“: „Die Wach ist da“ waren unter Stern's Leitung vollendete Chorleistungen für den gemischten a Capella-Gesang. Hr. Concert-M. Bargheer aus Detmold betheiligte sich durch das total veraltete, langweilige(?) Viotti'sche Violinconcert (A moll) und durch eine Romanze für Violine von Beethoven an dem Concert. Ueber alle Technik erhaben, ist sein Ton ohne Größe und Wärme. Sein correctes, virtuoses Spiel im Viotti'schen Concert fand gerechten Beifall. Der Vortrag der Beethoven'schen Romanze war nicht frei von Mängeln. Die Ouverturen zu „Coriolan“ von Beethoven und die „Hebriden“ leitete Musik-Dir. Liebig. — Der drückendste Bann, welcher auf unserer deutschen Oper lastet, sind die beiden italienischen Opern der HH. Lorini und Merelli. Er wurde gelöst durch die wahrhaft deutschen Opernaufführungen des „Lohengrin“ von R. Wagner und des „Orpheus“ von Gluck. In letzterer zeigte sich nach längerem Urlaube Frau Jachmann-Wagner in der Rolle des Orpheus als die unübertreffliche dramatische Künstlerin und Sängerin. Ihr Gesang und Darstellungstalent wurde deshalb auch durch Hervorruf mehrfach ausgezeichnet. Mit ziemlich gutem Erfolge entledigten sich Frau Caspy (Eurydice) und Frau Harriers-Wippern (Amor) ihres Partes. — Sgra. Trebelli feierte in der Rolle des Tancred der gleichnamigen Oper von Rossini neue, großartige Triumphe. Dagegen mißfiel das neu engagirte Mitglied Hr. Angelo Luise (Tenor) vom königl. Theater zu Madrid als Astr. — In seinem zweiten Abonnement-Concerte brachte Hr. Musik-Dir. Liebig im Saale der Singakademie die Musik zu „Egmont“ von Beethoven mit dem verbindenden Texte von Mosengeil zur Aufführung. Frl. Münster wirkte als Sängerin darin mit. Der königl. Hofschauspieler Hr. Berndal sprach den verbindenden Text. — Vor eingeladenen Zuhörern machte sich am 23. November im Saale der Singakademie Hr. Langhans aus Hamburg als Componist eines Violin-Solos, einer Symphonie, mehrerer Lieder und als Violin-Virtuose bekannt. Seine Compositionen und seine Virtuosität ruhen auf bescheidener Grundlage, sind jedoch der Beachtung werth. — Die Oertling-Lange'schen Soiréen für Kammermusik haben das große und rühmliche Verdienst, uns mit gediegenen Tonwerken von Componisten der Jetztzeit bekannt zu machen. Die erste dieser Abonnement-Soiréen fand am 26. Nov. im Saale des Englischen Hauses unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Bertha Flies statt. Die A moll-Sonate für Pianoforte und Violine Op. 105 von R. Schumann hätte, trotz aller Gediegenheit der beiden Executirenden, namentlich im dritten Satze eine energischere Auffassung verdient. Hr. Oertling spielte J. S. Bach's Chaconne für die Violine allein mit Beseitigung aller technischen Schwierigkeiten

höchst correct, gut und mit großem Bogenstrich. A. Rubinstein's Deux mélodies (Nr. 1) für Pianoforte ist ein hübsch erfundener, melodischer Satz, der, an Henselt's Fugitive erinnernd, von Hrn. Lange mit tiefer Empfindung vorgetragen wurde. Dann spielte derselbe noch am Schlusse den aus fünf Sätzen bestehenden Faschingsschwank, Phantasiebilder für Pianoforte von R. Schumann mit glücklicher Auffassung und seltener Gediegenheit. Frl. Flies, die schöne Tochter der einst gefeierten Sängerin Frau Flies-Ehnes, sang eine Romanze aus „Robert der Teufel" und Schubert's „Aufenthalt." Ihre Stimme klang in der Tiefe voll und edel, in der Höhe mitunter ein wenig spitz. Ganz besonders zeigte der Liedervortrag von tief empfundener Wärme und Innigkeit. Wir gratuliren Hrn. Gesanglehrer und Domsänger Gustav Engel zu dieser vielversprechenden Schülerin. Alle Vorträge wurden von den Zuhörern des überfüllten Saales mit großer Acclamation aufgenommen. Th. Rode.

Chemnitz. Allmonatlich findet hier außer den regelmäßigen Kirchenmusiken Sonntags eine sogenannte geistliche Musik statt. Am 26. November ist die fünfte gewesen. Hauptzweck ist hierbei: den Sinn für solche Musik anzuregen resp. zu erhalten, und das scheint erreicht, denn die große Kirche ist immer ganz voll. — Aller 14 Tage sind Sonntags beim Musik-Dir. Th. Schneider musikalische Morgen, die von Kunstfreunden gern besucht werden. Streichquartette, Gesang, Claviertrios und -Quartette rc. finden hier Platz; letzten Sonntag hörten wir: Quartett für Streichinstrumente F dur von Beethoven, Quintett in Es mit Blasinstrumenten von Beethoven. — Außerdem sind im Laufe des Winters sechs Matinées musicales. Die erste am 11. November brachte: Quartett für Streichinstrumente F moll von Haydn, Trio D moll von Reißiger, Quartett Es dur von Mozart. Die zweite (nächsten Sonntag 2. December) bringt: F dur-Quartett von Beethoven, zwei Solovorträge unseres sehr braven Hornquartetts, und D moll-Trio von Mendelssohn. — Benutzt wird hierbei ein außerordentlich schöner Concertflügel Blüthner's aus der Klemm'schen Handlung hier. Das Abonnement auf diese Matinées ist sehr gut ausgefallen und man freut sich sehr auf die folgenden. — Das erste Abonnementconcert am 6. December wird die Eroica und eine Mendelssohn'sche Ouverture rc. bringen. Solovorträge halten H. v. Bronsart und Frl. Melita Alvsleben aus Dresden. — Musik-Dir. Mejo nimmt mit den diesjährigen Concerten Abschied, indem er, schon hochbejahrt, um Emeritirung eingekommen ist. — In der Singakademie werden der „Messias" und das „Weltgericht" vorbereitet, und die neugegründete Liedertafel wächst zusehends, erfreut sich namentlich vorzüglicher Tenöre. — Die Oper begann mit „Norma". — Die verschiedenen Männergesangvereine, neulich beim Zöllnerconcerte verbunden, haben beschlossen, von Zeit zu Zeit zusammen zu singen, was denn demnächst auch geschehen soll.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 19. November gab Frau Capell-M. Wettig aus Weimar in Naumburg eine beifällig aufgenommene Soirée musicale. Auch die HH. Bürgel (Violoncell), Jungmann (Piano) und Winkler (Flöte) aus Weimar, welche die Concertgeberin unterstützten, ernteten reichen Beifall.

Im vierten Abonnementconcert des Musikvereins „Euterpe" in Leipzig (ausschießlich für Kammermusik) spielten H. v. Bülow und Dr. Damrosch aus Breslau. Der Erfolg war selbstverständlich ein enthusiastischer.

Die Gebrüder Holmes haben in München noch ein drittes Concert gegeben und sodann im vierten Cölner Gesellschaftsconcert gespielt.

Im zweiten Concert der Wiener Musikfreunde kamen Fragmente aus Schubert'schen Symphonien zur Aufführung, die beiden ersten Sätze der tragischen, das Scherzo aus der sechsten und das Finale aus der D dur-Symphonie. Sie erwiesen sich als von sehr ungleichem Werthe und vermochten nicht eigentlich zu reussiren, dagegen mußte der von Liszt für Orchester bearbeitete Reitermarsch Schubert's auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.

In der Brüderkirche zu Altenburg fand am 28. November zum Besten des Georgen- und Marienhauses durch die HH. Friedrich Belcke, königl. preuß. Kammermusikus, Organist C. F. Becker aus Leipzig und den herzogl. altenb. Kammermusikus C. G. Belcke ein geistliches Concert statt.

Im zweiten Abonnementconcert in Barmen unter Anton Krause's Direction kamen Mozart's Requiem und die C dur-Symphonie von Schubert zur Aufführung.

In Frankfurt a. M. hat eine junge Sängerin Frl. Anna Deinet im dortigen Liederkranz recht gefallen; ebenso im Theater und in verschiedenen Concerten ein durch A. Dreyschock gebildeter Pianist Martin Wallerstein.

Musikfeste, Aufführungen. Hr. Musik-Dir. Julius Schneider aus Berlin führte am 24. November zu Lübeck sein Oratorium „Die heilige Nacht" auf. Die Sopransoli sang des Componisten Tochter, Frl. Therese Schneider. Die Tenor-Partien wurden von dem Hrn. Czechowsky und die Harfe vom königl. Kammermusikus Hrn. Grimm aus Berlin ausgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. In Leipzig wurde Spohr's „Faust" neu einstudirt gegeben.

Musikalische Novitäten. Im Druck erschienen: Clavierauszug mit Text der romantischen Oper: „Der Liebesring" von G. R. Dörstling (Gotha, M. Ziert. Pr. 2⅓ Thlr.) und die Partitur vom „Geiger in Tyrol", romantisch komische Oper von Richard Genée (Danzig, Th. Bertling). Beide Opern gehören dem leichtesten Genre nach überlebter Schablone an.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frl. Aline Hundt ist an Stelle der Frl. v. Sabinin, deren Weggang wir vor Kurzem meldeten, zur Hofpianistin in Weimar ernannt worden.

Oscar Rokicki, am Leipziger Conservatorium gebildet, ein sehr strebsamer junger Musiker, ist in die Stellung des nach Münster abgegangenen Grimm in Göttingen eingerückt. Wir glauben der bisher in ihrem Musikleben sehr zurückgebliebenen Stadt damit eine regere Zukunft versprechen zu dürfen.

Todesfälle. In der Nacht vom 27. auf den 28. November ist Ludwig Rellstab, der bekannte Romanschriftsteller und Kritiker in Berlin, früher Mitarbeiter d. Bl., plötzlich am Schlagfluß im 61. Jahre gestorben.

Vermischtes.

Es ist schon einmal in d. Bl. darauf hingewiesen, wie sehr sich die Zeitungen in ihren musikalischen Mittheilungen von Partei-Voreingenommenheit bestimmen lassen; günstige Erfolge von mißgünstig angesehenen Tonsetzern werden verschwiegen, mit größter Eile und Umständlichkeit dagegen ihre Mißerfolge verbreitet. Ein höchst humoristisches Beispiel dieser Art bot in diesen Tagen die Berliner Presse. Als in dem Concerte der Frl. Jenny Meyer die „Mignon" von Liszt auf stürmisches Verlangen des Publicums von der Sängerin hatte wiederholt werden müssen, erwähnten von fünf dortigen Blättern, die uns zu Gesicht kamen, nur zwei diese Thatsache (es waren u. a. Rellstab's letzte gedruckte Zeilen, als er bei dieser Gelegenheit in der Voßischen Zeitung Liszt bewillkommnete!), von den anderen drei Blättern führte nur eines die Liszt'sche Composition mit auf, die zwei übrigen aber — schwiegen in ihrem Berichte gänzlich über diese Leistung. — Ebenso sagte der Referent des in Leipzig erscheinenden „Leipziger Journals" nach dem dritten Concert der Euterpe über die Aufführung von Liszt's „Préludes" kein Wort, und nannte Berlioz' „Gefangene" eine Composition, die Schülern zeigen könne, wie man nicht componiren solle!! Dasselbe Blatt beschränkte sich in diesen Tagen nach v. Bülow's und Damrosch' Auftreten im vierten Euterpeconcert auf einfache Angabe des Programms!

„In den Schulen Frankreichs", erzählt die Bayr. Schulzeitung, „soll eine Geographie im Gebrauche sein, in der ganz merkwürdige Dinge zu lesen sind. Von den Ungarn z. B. behauptet der gelehrte Autor: In Ungarn wohnt ein schönes und patriotisch gesinntes Volk, das Wein und Tabak sehr liebt. Uebrigens ist Ungarn ein sehr armes Land, daher auch seine zahlreichen Bewohner gezwungen sind, als Drahtbinder nach dem Auslande zu wandern. Aber", heißt es weiter, „Ungarn besitzt auch vortreffliche Tondichter. Besonders berühmt ist ein gewisser Rakoczy. Da aber dieser große Tondichter ein Landesverräther war und sich mit Kossuth verbündete, so hat die Behörde die Aufführung seiner Compositionen verboten." — Ueber die Kroaten erzählt dieser geistreiche Geograph Folgendes: Die Kroaten stammen aus Aegypten und es ist zu bezweifeln, ob es Christen sind. Die Böhmen verstehen, diesem Autor zufolge, nichts Anderes als Musik.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Ernst Wiedemann, Hymnus für vier Solostimmen und gemischten Chor mit Orchester oder Clavierbegleitung. Potsdam, F. Tripelourh. Clavierauszug. Pr. 1 Thlr.

Der Componist dieses Hymnus „Lobet den Herrn alle Heiden", seit 1818 als bewährter Lehrer der Theorie und Musik in Potsdam fungirend, übt als Musikdirector und Gesanglehrer am Cadettenhause daselbst noch gegenwärtig seine Functionen. Wiedemann, der Componist vieler lateinischer Messen, Cantaten, Motetten, Hymnen und anderer religiöser Gesänge, welche er während seiner langjährigen Wirksamkeit häufig zur Aufführung gebracht, giebt uns mit diesem Hymnus ein Werk, welches echt religiösen Styl athmet. War die Kirche sein eigentliches Element, so weiß er mit Prägnanz und charakteristischer Würde stets den Bibelstoff zum musikalischen Ausdruck zu gestalten. Nach kurzer Instrumentaleinleitung beginnt ein kleiner Chor-Satz (Maestoso in B dur und schließt mit einer Fermate auf der Dominante. In derselben Tonart $^{3}/_{4}$ Tact (Allegro non troppo) bringt der Componist durch seinen melodisch und harmonisch herrlich entwickelten Chor, der im Verlaufe durch einen 17 Tacte langen Mittelsatz in H dur wieder nach der ursprünglichen Tonart zum Schlusse gelangt, eine gesteigerte Wirkung hervor. Das darauf folgende Andante in Es dur $^{6}/_{8}$ Tact mit seinen ansprechenden Solosätzen hätten wir lieber mit Adagio bezeichnet, da dieser Satz sehr leicht durch Vergreifung des Tempos nicht die vom Componisten beabsichtigte Wirkung haben könnte, und dies wäre in der That zu bedauern, da anfänglich das Streichquartett im Vereine mit den Hörnern und dem Vocalpart überaus fein nuancirte und schattirte Klangeffecte erzielt. Später gesellen sich noch wirksam alle anderen Instrumente hinzu. Der Text: „Hebet eure Hände und singet dem Herrn" fordert noch ganz besonders zu der vorgeschlagenen Tempo-Bezeichnung auf. Auf der Tonica mit einem Tutti diesen Satz schließend, ist der Schlußchor: „Denn seine Gnad und Wahrheit bleibt über uns in Ewigkeit Amen" in B dur, $^{4}/_{4}$ Tact, Allegro (wir hätten hierfür Allegro moderato gesetzt, bedingt durch seine Vocal- und Instrumentalfigurationen) wegen seines maßvoll angewandten polyphonen Styls von ergreifender, fesselnder Wirkung. Notendruck, Stich und Text haben eine gute und correcte Ausstattung erhalten. Wegen nicht zu schwerer Ausführbarkeit machen wir alle Gesangvereine, Gymnasien, Seminare und ähnliche Anstalten auf diesen Hymnus aufmerksam.

Th. Rode.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Keßler, Op. 61. *Feuillets d'Album* pour le Piano. Wien, A. O. Witzendorf. Pr. 1 Thlr.

Schumann hat seiner Zeit diesen Componisten mit vieler Wärme in die Oeffentlichkeit eingeführt. Schon seinen Erstlingswerken war in der That das Gepräge der Meisterschaft eigen, es hat sich seitdem wennmöglich noch geklärt und vergeistet. Man empfängt hier Clavierstücke jener gedrängten Art, die Mendelssohn, Chopin, Schumann und wol auch manche der älteren Meister uns in Menge geboten. Die Form bietet daher nichts Neues. Allein man erfreut sich an jedem dieser kleinen Tonbilder. Ueberall ist gedankliche Kern, Fluß und Feinheit der harmonisch-rhythmischen und thematischen Arbeit wahrzunehmen. In dieser Beziehung giebt der Componist wirklich Eigenes. In Bezug auf die eben hervorgehobene harmonisch-rhythmische Seite dieser Tonstücke mag besonders auf die geistvollen Zurückleitungen der modulatorisch oft weitausgreifenden Zwischensätze in das Hauptthema und in die ursprüngliche Tonart verwiesen werden. Ebenso fallen die beinahe ausnahmslos neuen und piquanten Schlußfälle der einzelnen Nummern vortheilhaft auf. In jedem dieser zwölf Clavierstücke spricht sich die Stimmung eines deutschen Charakters aus. Um so widerlicher berührt — so ernstem Inhalte gegenüber — der diesem Werke vorangestellte fremdländische, der Salonluft zugekehrte Titel. Wolle diesem Unfuge baldmöglichst und für immer gesteuert werden! Dr. Laurencin.

Für Physharmonika.

C. H. Lickl, Op. 86. Harmonie-Stücke für Physharmonika oder Harmonium. Wien, Wessely und Büsing. Zwei Hefte. Pr. 15 Ngr.

Die Bedeutung des Ti[illegible]

Dem Referenten erscheinen dieselben einfach als Lieder ohne Worte bald breiterer, bald gedrängterer Ausführung. Es steckt viel Musik in ihnen. Diese ist zwar nicht überall von gleicher Bedeutung. Bald geht sie in die Tiefe, bald wiegt sie sich auf glattem Salonboden hin und her. Offenbar angeregt durch die besten Erscheinungen der Kammermusik älterer wie neuerer Zeit, giebt Lickl's gewandte Feder in diesem erst bis zum zweiten Hefte gediehenen periodischen Werke überall Natürliches, aus dem vollen Musikmenschen Hervorgekommenes. Aus der Gliederung des Ganzen zu schließen, scheint das Werk Unterrichtszwecken gewidmet. Es verfolgt einen Stufengang vom Leichteren zum Schwierigeren in der Spiel- und Vortragsweise. Auch deutet die genau festgehaltene Abstufung der einzelnen Stücke nach dem Quartencirkel der Tonarten auf eine pädagogisirende Absicht des Verfassers hin. Dieser Stufengang bestimmt auch den Charakter der einzelnen Nummern. Das erste Heft spricht zumeist in alldurchsichtiger, vornehmlich Mozart'scher Redeweise. Im zweiten Hefte zeigen sich indeß schon glücklich aufgegriffene Einflüsse Mendelssohn'scher, ja selbst Schumann'scher Richtung. So bleibt denn — bei dem Formengeschicke und dem unbefangenen Künstlergeiste des Componisten — für den Inhalt der folgenden Hefte wol die erwünschte Aussicht eines noch thatkräftigeren Dringens nach Vorwärts. Ich meine hiermit auf einer Seite das durch Seb. Bach, auf anderer das durch Beethoven, Schubert und durch die neudeutsche Schule angeregte höhere Leben der Musik.

Dr. Laurencin.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

F. Siebmann, Op. 27. *Romance russe* pour le Piano. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

———— Op. 30. *Nocturne* pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

————, Op. 35. Zwei Romanzen für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Ngr.

Ans. Ehmant, Op. 6. *Idylle* et *Feuillets d'Album* pour Piano Berlin, Schlesinger. Pr. $17^{1}/_{2}$ Ngr.

————, Op. 7. *Scherzo* pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

————, Op. 8. *Deux Romances* pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

————, Op. 9. *Deux Caprices* pour Piano. Ebendas. Pr. $^{2}/_{3}$ Thlr.

Von eigentlicher Productionsfähigkeit geben die Sachen von F. Siebmann trotz der vorgerückten Opuszahlen noch keinen Beweis; man sieht nur, daß der Componist Mancherlei gespielt und Mancherlei im Salon kennen gelernt hat, was in seinem Gedächtniß haften geblieben. Auf gut Glück versucht er nun, auch etwas Derartiges zusammenzustellen, d. h. er componirt. Es ist ihm dies anlaufsweise nicht übel gelungen. Mehr Günstiges läßt sich beim besten Willen nicht sagen Die transscribirte „russische Romanze" versucht die weitgriffige Schreibweise Ad. Henselt's nachzuahmen, wobei das Baßsystem sich unbeholfen und geschraubt genug ausnimmt. Der übelklingenden Quinte vom 16. zum 17. Tacte sei nur beiläufig gedacht, um dem Componisten mehr Aufmerksamkeit anzuempfehlen. Die eingeschobene Variation hat gewiß viel Schweiß gekostet und dürfte bei ihrer mühsamen Mache und Unhandlichkeit sich schwerlich den Dank des Spielers verdienen. Mit den Schlußtacten in tiefer Tonlage, wo das helle C dur sich plötzlich in moll verkehrt, scheint der Componist andeuten zu wollen, daß er mit seiner Arbeit selbst nicht zufrieden sein kann. Das „Nocturne" Op. 30 hat einen wohlklingenden, fließenden Anfang, wird aber bald durch unbegründeten Tactwechsel und den fremdartigen unclaviermäßigen Mittelsatz sehr unschön unterbrochen, wodurch der freundliche Eindruck des ersten Haupttheils wieder aufgehoben wird. Die „zwei Romanzen" Op. 35 sind wohlklingend und gefällig, tragen aber mit ihren stereotypen Wiederholungen zu auffallend das Gepräge dürftiger Chablonenarbeit, als daß man ihnen irgend welchen Kunstwerth zusprechen könnte. Rein überflüssig, fast komisch sind in der zweiten Romanze die beiden ersten (Cadenz-) Tacte, die Nichts weiter sagen, als: das Stück geht aus C moll. Den As-Vorhalt zum Es Dreiklang in der Sextlage im achten Tacte des zweiten Theiles ist sehr übelklingend. [illegible] e Cadenzschluß mag je

denfalls beliebt worden sein, weil dem Componisten der Faden der — Geduld plötzlich ausgegangen, oder weil er in der That Nichts mehr zu sagen weiß, oder weil er beabsichtigt, das Stück gelegentlich erst fertig zu machen. Wir gestehen gern zu, daß bei dem geringen Inhalte der Romanze diese Ausflucht geboten war: es ist aber nicht mannhaft, sich so aus der Schlinge zu ziehen und sein Werk zu verlassen, bevor es zu einem einigermaßen stylisirten Abschluß gekommen. Daß wir uns bei diesen Compositionen nur an Aeußerlichkeiten gehalten, bedarf wol kaum einer Rechtfertigung. Die Salonliteratur hat durch sie schwerlich eine nennenswerthe Bereicherung erfahren. — Auch mit Ans. Ehmant machen wir heute zum erstenmal Bekanntschaft. Sein Op. 6 enthält drei anspruchslose Gaben, in die Liederohneworteliteratur gehörend, leicht spielbar, wohlklingend, von hübscher Arbeit, an Bekanntes erinnernd. Ansprechend und auch nach Seite der Erfindung befriedigend sind das „Scherzo" Op. 7 und die „zwei Romanzen" Op. 8, während die gute Meinung, die wir nach Ansicht dieser Stücke von diesem Componisten gewonnen, nun durch Op. 9 „deux Caprices" in sehr bedenklicher Weise erschüttert wird. Hier hat ihn die Sucht, originell auch nach harmonischer Seite hin zu sein, auf antigrammatikalische und unästhetische Holzwege geführt. Welches musikalisch-gebildete Ohr in aller Welt soll die Confusion auf Zeile 3 der dritten Seite ertragen können, wo wir uns mit Weitzmann's „Harmoniesystem" vergeblich um eine „erläuternde Erklärung" dieser alle zulässigen Grenzen der Unharmonie überschreitenden Phrasen abmühen möchten. Jedenfalls ist von beiden vorerwähnten Componisten der wohlbegründete Rath zu beherzigen, nicht Alles, was soeben am Pianoforte fertig geworden, dem Drucke und der Oeffentlichkeit zu übergeben. Damit ist weder der Literatur, noch dem Publicum, am Wenigsten aber der Kunst und dem Tonsetzer selbst gedient. Manche flüchtige Skizze will in jahrelanger Verborgenheit in den Winkeln des Pultes zur Reife gedeihen, wofern sie nicht schon ursprünglich ohne den lebenskräftigen Keim künstlerischer Selbstentwicklung zur Welt geboren worden ist.

J. H. Doppler, Op. 313. Musikalischer Jugendalmanach. Zwölf charakteristische Stücke für das Piano zur Erheiterung für die Jugend. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. 25 Ngr.

Zwölf Stücke nach den zwölf Monaten mit folgenden Ueberschriften: „Schlittenfahrt. Maskenball. Die ersten Schwalben. Frühlings Erwachen. Hexentanz. Heufest. Das Wettrennen. Regatta. Wachtparade. Winzerfest. Die Jagd. Wiegenlied." Außer diesen Ueberschriften trägt jedes Stück noch ein Motto in Gestalt ziemlich verkommener „Fibelverse". Wer sich mit solcher Poetasterei befreunden kann, der lasse Doppler's Jugendalmanach spielen: die Musik entspricht der poetischen Unterlage, d. h. sie ist ebenso nichtssagend und fast noch trivialer, als jene. Die meisten dieser „charakteristischen" Tonstückchen bewegen sich innerhalb des Horizontes der bekanntesten Rutscher-Polka-Rhythmen, in welchen die Harmonie der gehackten oder gebrochenen Achtelbegleitung sich mit eiserner, fast zur Verzweiflung treibender Consequenz in der Folge I. V. (oder V⁷) wiederholt. Diese Rutscherstückchen, nach denen sich sogleich ein Familientänzchen machen läßt, verdienen ein großes und dankbares Publicum, das sie denn auch haben. Es wäre aber nicht wohl um die musikalische Literatur bestellt, wenn sie „zur Erheiterung für die Jugend" nicht edlere Gaben zu bieten hätte!

G. R.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Eine Reihe von Liedern für eine Singstimme mit Pianoforte zeigen wir an, ohne Veranlassung zu specieller Besprechung nehmen zu können; ihr durchgehendes Gepräge ist anspruchslose Alltäglichkeit. Julius Borsdorf bietet in seinem Op. 1 „Fünf Lieder" (Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.), denen das Lob der Sanglichkeit gespendet werden darf; prätentiöser, ohne doch reicher an Erfindung zu sein, tritt „Der Postillon" nach Lenau (für Bariton) von Otto Rudolph Seemann auf (Leipzig, C. A. Klemm. Pr. 15 Ngr.). Höchst harmlos sind dagegen: „Thalatta! Thalatta!" von Dr. Otto Taubert Op. 2 (Düsseldorf, W. Bayrhoffer. Pr. $7^1/_2$ Ngr.): „Das einsame Blümlein" von Otto Staudke Op. 4 (Ebendas. Pr. 10 Ngr.); „Drei Lieder in österreichischer Mundart des Baron Klesheim" von J. H. Doppler Op. 341—3 (Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. 15 Ngr.) und Lieder von F. Wahle Op. 2 (Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Ngr.). — Carl Kölling: „Nordländer im Süden" für Bariton (Hamburg, W. Jowien. Pr. 5 Ngr.); Max Moltke: „Gruß an Deutschland" (Selbstverlag in Berlin. Pr. 5 Ngr.) repräsentiren die breiteste Grundlage im gemüthlichen Genre.

Verschiedenes.

Th. Neustedt hat beliebte Themata aus Gluck's „Orpheus" zu „Transscriptions variées" ausgebeutet. Es liegen uns davon 4 Hefte als Op. 22, 23 und Op. 45 à 10 Ngr. (Berlin, Schlesinger) vor; sie sind leichtgefällig, freilich nicht jedesmal strenge im Charakter des zu Grunde liegenden Themas durchgeführt.

Ida Pönigk bescheert uns mit einem „Schlummerliedchen" für Pianoforte (Leipzig, A. H. Katzsch. Pr. 5 Ngr.), welches Note für Note aus S. Jadassohn's Motette Op. 2 Nr. 1: „Neige o Herr" abgeschrieben ist — natürlich mit Hinweglassung der Worte. Eine wohlthuende Naivetät! Ihr Lied: „Sachsens edlem Königssohn" (Ebendas. Pr. $7^1/_2$ Ngr.) übergehen wir füglich mit Stillschweigen.

Für Pianoforte mit Violine erschien Elegie (Deotyma) Op. 4 von Stan. Taborowski (Berlin, Schlesinger. Pr. $17^1/_2$ Ngr.) von innigem, schwärmerischem Ausdruck, und „Leichte Variationen" unter dem Titel „Der junge Concertist" von Ludwig Meyer Op. 8 (Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 16 Ngr.); letztere sind namentlich für den Unterricht solchen Spielern zu empfehlen, die keine höhere Lage greifen können. Sie bieten keinerlei Schwierigkeit.

Folgende neue gefällige oder elegante Tanzcompositionen für Pianoforte werden sich ihr Publicum auch ohne kritische Einführung zu sammeln verstehen: W. Ziemendorff giebt als Op. 6 eine „brillante" Polka: „Was mir der Wald erzählt" (Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $7^1/_2$ Ngr.); Victor v. Stenglin als Op. 62 einen Walzer: „Die Schwärmer" (Hamburg, W. Jowien. Pr. 15 Ngr.); H. Alexis eine Mazourka: „La petite Julie" (Ebendas. Pr. $7^1/_2$ Ngr.). In gleichem Verlage erschienen von J. H. Doppler eine Traviata-Polka als Op. 334 und ein Traviata-Galopp als Op. 335 (à 5 Ngr.).

Von Ed. Hallberger's Prachtausgabe der Classiker sind neuerdings folgende Lieferungen erschienen: Beethoven, Sonaten Op. 27 Nr. 2 (Cis moll) und 28 (D dur), letztere in dritter Auflage, Mozart, Sonaten Nr. 4 B dur, Nr. 5 C dur, Nr. 6 A dur; Haydn, Sonaten Nr. 3 E moll, Nr. 4 B dur; Clementi, Sonaten Nr. 3 C dur, Nr. 4 B dur, (sämmtlich in dritter Auflage), Nr. 5 Es dur.

Joh. B. H. Bremer bietet in seinen „24 Etuden" eine Anthologie aus den Werken großer Meister von Bach bis Liszt im Arrangement, mit Fingersatz (Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 1 fl. 80 C.). Sie sollen dazu dienen, nicht einseitig die mechanische Fertigkeit zu entwickeln, sondern namentlich dazu, den Geschmack zu bilden. Wir müssen nun zwar gestehen, daß uns die Art und Weise, mit der hierbei aus größeren Tonstücken, Sonaten u. s. w., oft nur einige wenige Tacte, ein Thema etwa, herausgezogen sind, zur Entwicklung eines guten Geschmacks nicht eben sehr dienlich erscheint; zur Abwechslung mit Etuden von streng technisch-unterrichtlicher Haltung mag jedoch die vorliegende Sammlung immerhin empfohlen sein. Die Auswahl der Meister bekundet wenigstens keinerlei Voreingenommenheit und das will schon Etwas sagen. — Im Arrangement liegen uns ferner Beethoven's Violin-Quartett Op. 18 Nr. 6 (B dur) für Pianoforte zu zwei Händen (Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 1 Thlr.) von Julius Schäffer, ferner für Pianoforte zu vier Händen Bargiel's Bearbeitung von Schumann's Faustouverture (Berlin, J. Friedländer) und die Haydn'sche Symphonie Nr. 37 (D dur) von C. Burchard (Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Ngr.) vor. Die Namen der Bearbeiter bürgen wol hinlänglich für die Tüchtigkeit dieser Ausgaben. — Beethoven's „Schottische Lieder" erschienen in erster Lieferung (Nr. 1—5) für Alt oder Bariton (Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Ngr.). — Aus der Oper „Silvana" von Weber ist die Arie: „Er geht, er hört mich nicht" im Clavierauszug mit Orchesterstimmen neu herausgegeben worden (Berlin, Schlesinger. Pr. $17^1/_2$ Ngr.). — Sehr dankenswerth erscheint uns ein Arrangement Schumann'scher Lieder für Männerstimmen durch Julius Stern. Es ist bis jetzt das erste Heft (Leipzig, bei Gustav Heinze) erschienen, welches die bekannten Gesänge: „Das Hochlandsmädchen", „Der Hochlandsbursch", „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin", „Die gute alte Zeit" von R. Burns und „Gute Nacht" von Fr. Rückert enthält. Wir empfehlen die trefflich für Männerchor umgearbeiteten kleinen Meisterstücke all den Vereinen, die nach musikalisch gediegener Bildung hinstreben. (Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen einzeln 25 Ngr.)

Intelligenz-Blatt.

Novitäten-Liste vom November.

Empfehlenswerthe Musikalien
publicirt von
J. Schuberth & Comp., *Leipzig (Hamburg)* und *New York.*

Burgmüller, F., Industrie-Magazin (Tanz-Album) f. Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 109. Petit Bouquet de mélod. pour Piano. Nr. 5. Lortzing. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Eller, Louis, Op. 24. Fantaisie originale pour Violon avec Piano. Neue Aufl. 1 Thlr. 5 Ngr.

Goldbeck, Rob., Op. 43. Fleur d'amour. Redowa sentimentale. 10 Ngr.

Gotthard, J. P., Op. 10. Natur-Andacht. Für vierstimm. Männerchor. Part. u. St. 15 Ngr.

Hartmann, J. P. E., Op. 37. Sechs Tonstücke f. P. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Krebs, Carl, Op. 169. Nr. 2. Mein erstes Ziel. Lied für Sopran und Tenor mit Piano. 10 Ngr.

———, Op. 169. Mein erstes Ziel. Lied für Alt und Bariton mit Piano. 10 Ngr.

Krug, D., Op. 23. La Gracieuse. Fantaisie mignonne. Neue Ausgabe. 10 Ngr.

Lindblad, A. F., Am Arensee. Romanze für 1 Stimme mit Piano. 5 Ngr.

Pätzold, Herm., Op. 3. Drei vierstimmige Frauenchöre. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

———, Op. 5. Nachklänge. 6 Charakterstücke à 4 m. 2 Hefte à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Salomon, Siegfr., Op. 11. Der lange Hans. Lied mit Piano. 10 Ngr.

Schumann, R., 3 Gesänge mit Piano. Liederheft 1. 15 Ngr.

———, Op. 33 b. Cah. 1. Drei Lieder m. Piano. 15 Ngr.

———, Op. 33. Cah. 2. Drei Duette für 2 Stimmen mit Piano. 20 Ngr.

———, Op. 36. Sechs Lieder von *Reinick*, für Sopran oder Tenor. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

———, Vier Gesänge mit Piano. Liederheft 9. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 33 & 36. Transcriptionen für Piano solo von *Reinecke* und *Horn*. Cah. 5. Der Zecher und rastlose Liebe. 10 Ngr.

Spohr, L., Op. 135. Salon-Duetten für Piano und Violine. Nr. 1. Barcarolo. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 135. Salon-Duetten für Piano und Violine.

Vieuxtemps, H., Op. 8. Nr. 4. Air Savoyard, für Piano u. Violine (einzeln). 15 Ngr.

Weitzmann, C. F., Musikal. Räthsel à 4 m. 2. Heft. 1 Thlr

Vorräthig in Kahnt's Musikhandlung in Leipzig.

Verlag von **Ad. Gumprecht** in *Leipzig*, durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Gumprecht's Ausgabe (Auswahl) musikal. Meisterwerke.

Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.

Mit neuen *sangbaren Textübersetzungen*, die Rücksicht auf correcte *Athemvertheilung* nehmen. — Bemerkungen über den *Vortrag* der einzelnen Gesänge. Zweite Auflage. — *Biographien* der 6 Meister nebst *Charakteristik* ihrer Hauptwerke. Zweite Auflage. — *Portraits-tableau* in Stahlstich. Arrangements meist von *W. Rust.* Einige Gesänge sind anderweitig noch nicht gedruckt, viele noch nicht arrangirt vorhanden.

Bei der Presse hat das Unternehmen entschiedenen Beifall, zum Theil angelegentliche Empfehlung und lobendste Auszeichnung gefunden. Auszüge jener Artikel sind auf den Umschlägen abgedruckt.

I. Classisches Sopran-Album.

31 Sopran-Gesänge, Biographien, Vortragsbemerkungen und Portraitstableau in 6 Heften à 20 Sgr.
Die Hefte 7 bis 12 (Schluss des *Sopran-A*) erscheinen Anfang 1861.

II. Classisches Pianoforte-Album.

14 zwei- und vierhändige Clavierstücke, Biographien und Portraitstableau, in 6 Heften à 13 Sgr.

III. Classisches Alt-Album.

24 Alt-Gesänge, Biographien, Vortragsbemerkungen und Portraitstableau, in 6 Heften à 20 Ngr.

Sänger-Brevier.

Tägliche Singübungen,

für alle Stimmlagen eingerichtet und theoretisch erläutert
von

GUSTAV ENGEL.

Erster (theoret.) Theil: 4 Bogen Text. Zweiter (prakt.) Theil: 7 Bogen Noten, auf *Schreibpapier* gedruckt, behufs schriftlicher Zusätze. Preis $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Ein Einblick wird Sie überzeugen, dass hier etwas in seiner Art *Neues* geboten wird. Die Einrichtung ist dem allgemeinen Bedürfniss ganz und gar angepasst und für jede Stimme anwendbar, sie sei eine hohe oder tiefe, sowie für jede Bildungsstufe, für Anfänger wie Virtuosen. —

Leipzig, den 14. December 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.

Dreiundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Dante-Symphonie.
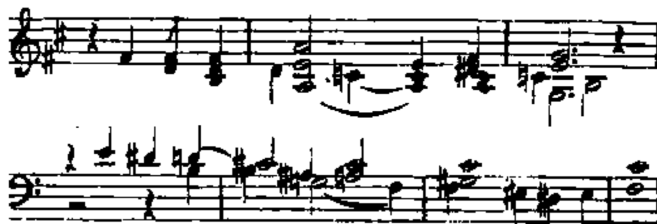
Besprochen von

Felix Dräseke.

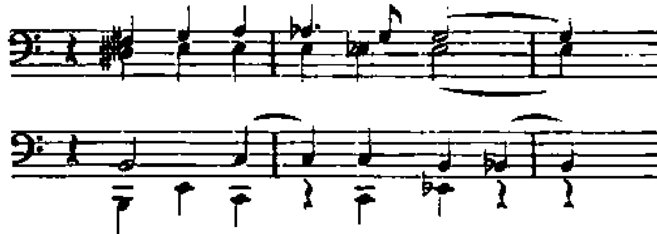
(Fortsetzung.)

Wie bereits oben in ausführlicher Weise ausgesprochen wurde, verhält sich der Natur der Sache nach der zweite und dritte, zu einem Ganzen verschmolzene Haupttheil der Liszt'schen Symphonie ganz contrastirend zu dem eben betrachteten. Gleichwol aber möchte seine formelle Gestaltung, wenigstens die des Purgatorio, insofern eine Vergleichung mit der des Inferno zulassen, als wir auch hier, nach einigen einleitenden Perioden, auf drei Hauptabschnitte stoßen, deren erster und dritter ziemlich gleichartig erscheinen, während in dem mittleren ein dem Charakter nach verschiedener Stoff zur Verarbeitung verwandt wurde.

Um mit der eben erwähnten Einleitung zu beginnen, so können wir im Hinblick auf früher Gesagtes uns kurz fassen. Denn die poetische Bedeutung derselben erklärt schon unser oft angeführter Commentator, — und die formelle Gestaltung erweist sich als eine höchst einfache. Ruhig schaukelnde Figuren der Saiteninstrumente, welche fortwährend den D dur-Sextaccord festhalten, geben die Basis für monoton aber anmuthig klingende melodische Phrasen einzelner, theilweise sich imitirender Holzblasinstrumente. In einem zarten Harfen-Arpeggio, auf demselben Accorde ruhend, verklingen diese Töne. Und die Wiederholung des kurzen Abschnittes (S. 136—141) erhält nur durch die geniale Anwendung des übermäßigen Dreiklanges, mittelst dessen die Modulation nach C dur bewerkstelligt wird, — sowie durch die neue höher gelegene Tonart, eine veränderte, gesteigerte Wirkung. Mit dem Più lento (S. 142) dagegen treten wir dem musikalischen Stoff des ganzen Satzes nahe. Einige recitativische Phrasen, welche später in geistreicher Weise den Hauptthemen verwebt werden, — führen uns zu dem ersten Motiv des Purgatorio:
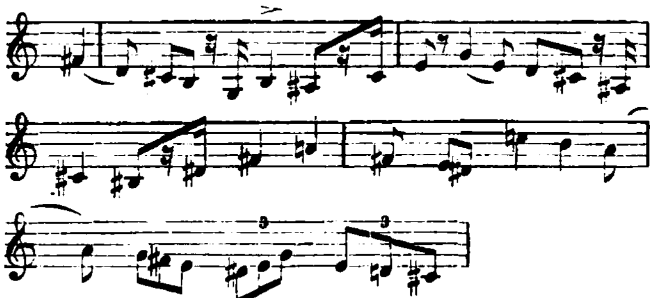


dessen wunderbar-einfache Schönheit uns nöthigt, es wenigstens in seiner ersten Hälfte zur Anschauung der Leser zu bringen. Die zweite, im Wesentlichen repetirender Natur, zeichnet sich durch die Rückkehr nach der Tonica H aus, in welcher der Componist schließt, — um gleich daran ein von tiefen Streichinstrumenten getragenes neues Thema zu knüpfen, welches, wo möglich noch schöner, jedenfalls seiner eigenthümlichen Harmonien halber noch origineller erscheinen will als das erste. Wir lassen auch dieses, wenigstens die ersten alles Hauptsächliche enthaltenden Tacte, folgen:
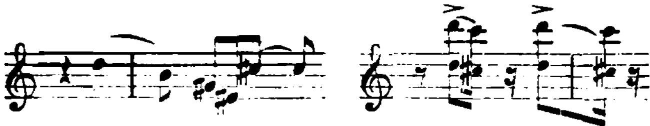


und begnügen uns, unsere Leser auf die in der Fortführung (S. 144) zur Erscheinung kommende wunderbare Stimmenverschlingung als ein wahres Musterbeispiel hinzuweisen. Eine Wiederaufnahme des ganzen Gedankens in höherer Tonlage führt nicht zu demselben Abschlusse, wie hier; Liszt unterbricht, dreimal den ersten Tact der weiterführenden Phrase wiederholend, den Strom derselben, — und bildet statt dessen aus der letzten Hälfte dieses Tactes eine sanft abgleitende Violinfigur, die, später den Bässen sich mittheilend, als Basis des überraschend und ergreifend schön wieder eintretenden ersten Hauptgedankens sich kundgiebt (S. 146). In der That ist der Zauber dieser Stelle eben blos zu empfinden, — nicht zu beschreiben; somit können wir dem Leser auch nur rathen, sich mit derselben genau vertraut zu machen, sie nachzufühlen. Uebrigens hat jedoch der Componist, und mit vollstem Rechte, sich

nicht versagen können, den ganzen Passus zu wiederholen; denn nach einigen in Fis abschließenden Tacten der tiefen Holzinstrumente beginnen aufs Neue die Violinen ihren wunderbaren Gesang, um aufs Neue das wehmüthig erhabene Hornmotiv zu umarmen; abermals von den Bläsern abgelöst, die diesmal, entsprechend den früheren Perioden, nach der Tonica H sich wenden, schließt dann sanft-traurig, wie er begonnen, der erste Hauptabschnitt des Purgatorio.

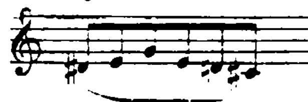
Mit dem Lamentoso (S. 149) beginnt sofort, ohne weitere Ueberleitung, der fugirte Mittelsatz, ein in contrapunctistischer Hinsicht frei aber meisterhaft gearbeitetes Tonstück, — das, den Charakter selbstanklägerischen, zerknirschten Reuegefühles tragend, mit Recht als Beispiel für die Verwendung des gebundenen Styles zu poetischen Zwecken hingestellt werden mag*). Das einzige Thema dieses Abschnittes hier in Noten beizufügen, können wir nicht unterlassen, da es, melodisch und rhythmisch von der größten Originalität, irgend einem Fugenthema der gewöhnten Chablone schwerlich ähneln dürfte; andrerseits aber auch auf den nächsten 10 Seiten der Partitur einzig und ungetheilt unser Interesse in Anspruch nimmt:



Ohne einen eigentlichen Comes festzuhalten, der bei der Länge des Hauptmotives und der Freiheit der thematischen und modulatorischen Behandlung nur pedantisch und drückend erscheinen würde, beschränkt sich Liszt darauf, die ersten drei Einsätze in gewohnter Weise erfolgen zu lassen und aus den sehr schön geführten Gegenstimmen folgende beiden Motive zu entnehmen



welche in der Fortführung des Satzes mit dem Grundgedanken theilweise abwechselnd, theilweise zugleich erklingend in Verbindung gebracht werden. Eine sequenzenartige Verarbeitung jenes ersten Gegenmotives verzögert den der Regel gemäß in der Dominante Fis erfolgenden, vierten Einsatz des Hauptthemas, welches, nachdem jener Einsatz S. 151 stattgefunden, von nun an, was die Wahl der Tonarten betrifft, sehr frei verarbeitet wird. Eine sich steigernde Modulation, die nach D, E und Fis moll führt, und den zweiten Theil des Grundmotives dessen erstem gegenüberstellt, schließt S. 155, um einer ziemlich freien Zwischenperiode Raum zu lassen. Durch letztere wird ein neuer Einsatz des Hauptthemas in F moll eingeleitet, welches, über E und D moll zurückweichend, an Klangfülle und dynamischer Gewalt jedoch wachsend, S. 158 uns dann wieder in H, von dröhnenden Posaunentönen unterstützt, aber zum letztenmale vor Augen tritt. Denn der eigentliche fugirte Satz ist hier zu Ende und so viele Anklänge an das Vorhergegangene wir in den nächsten Perioden auch noch vernehmen, — so wollen dieselben hauptsächlich doch schon wieder als Vorbereitung zur Repetition des ersten Abschnittes vom Purgatorio angesehen sein, eine Ueberleitung zum freien Style darstellen. — Ein grandioses Tutti des Orchesters, in C dur erklingend, stellt uns (S. 160) den Culminationspunct der hoffnungathmenden Stimmung dar, die, leise gewachsen in den vorhergegangenen Perioden, hier aus der Passivität herauszutreten, dem eigenen Erhebungsvermögen zu vertrauen scheint. Rhythmische Anklänge an das Hauptmotiv des ersten Abschnittes, unterbrochen oder vielmehr verkettet mit Ueberbleibseln des Fugenthemas, werden laut, eine stets höher strebende Modulation drängt chromatisch gesteigert nach Des, D und Es dur; tief unten wühlt in machtvoller Bewegung und ebenfalls noch in thematischem Zusammenhang mit dem verlassenen Fugensatz das unisono erklingende Streichquartett. Da plötzlich wird (S. 164) der Strom gehemmt, die auf dem tiefen G liegen bleibenden Bässe scheinen ein Halt! zu rufen, — die gestopften Hörner und Holzinstrumente, welche in breiten Accorden erklingen, bestätigen dasselbe, die heroisch-hoffnungsreiche Stimmung trübt sich mit dem eintretenden Es moll und das frühere Gefühl reuiger Zerknirschung, machtloser Schwäche erhält wieder die Oberhand. Eine harmonisch wunderbare Stelle, welche durch Beibehaltung der hier angegebenen Figur



auf den fugirten Satz zurückzuweisen, durch die melodisch an das Hauptthema des Purgatorio erinnernden Phrasen der Holzinstrumente die nahe bevorstehende Wiederholung des ersten Abschnittes zu verkünden scheint, können wir nur kurz erwähnen, da sie formell als Ueberleitungs-Periode uns nicht weiter beschäftigen kann. Desto mehr jedoch wird sie interessiren bei der später folgenden Betrachtung des harmonischen Elementes. Für jetzt nur so viel, daß die ganze Stelle verklingt in einem Violoncell-Recitative, welches, auf der Tonica von H moll, dem Tone Fis, verhallend, den Eintritt des choralartigen Hauptmotives (diesmal in verdoppelter Breite) vorbereitet. Eine im Wesentlichen wenig veränderte Wiederholung des ersten Hauptabschnittes überhebt uns der Nothwendigkeit detailirten Eingehens. Nur die bereits früher angedeutete, sehr geistvolle Verwebung der (S. 142) auftretenden recitativischen Phrasen mit den Grundmotiven (siehe S. 167) mag hier nochmals der Aufmerksamkeit empfohlen sein. Abgesehen hiervon aber können wir uns sogleich zur Betrachtung des dritten Satzes wenden, — dessen Ueberleitung sehr unmerklich erfolgt und früher, als wir vermuthen.

Die Wiederholung des ersten Abschnittes vom Purgatorio erweist sich nämlich nicht als eine vollständige. Denn schon mit dem Auftreten des zweiten, auf die mysteriösen Folgen übermäßiger Dreiklänge gebauten Hauptgedankens wird der Uebergang zum Magnificat eingeleitet. Harfenklänge und sanfte Accorde der Holzbläser ertönen in reinen Dreiklängen, — dem irdisch menschlichen Vorwärtsdrängen eine ruhige Klarheit entgegenstellend (S. 170). In diesen friedvollen Accorden geht allmälig das Thema unter, — blos das ruhige Wogen der Harmonie schlägt eine Zeitlang an unser Ohr, — und auf ihm erhebt sich (S. 176) endlich der unsichtbare, allmälig zum ewigen Lichte emporschwebende Chor, — das fromme Loblied der Jungfrau Maria:
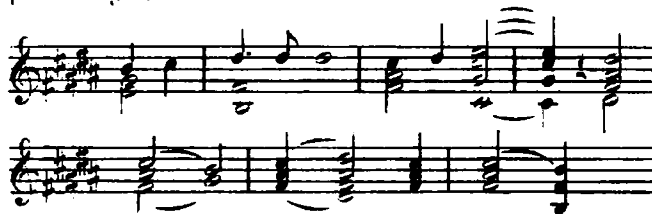
*) Bekanntlich hat Professor Lobe in seiner Compositionslehre (3. Bd.) nicht allein dies gethan, sondern zugleich die größere Hälfte des ganzen Abschnittes in Partitur abgedruckt.

magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus in Deo salutari meo

in weihevoller Verklärung anstimmend. — Von hier an bis zum Schlusse verstummt jedwede Dissonanz, mit Ausnahme von ein paar durchgehenden Accorden S. 193 hören wir nur reine Dreiklänge, Palestrina'sche Harmonien, Fortschreitungen in ganzen Tönen. Aber gleichwol ist in diesem Satze keine Copie der alten Italiener zu erblicken, Liszt hat das melodische Element in seinem Recht gewahrt, mittelst Verschmelzung antiker Harmonik und moderner Melodik (das Wort modern natürlich in würdigem Sinne gebraucht) einen originellen, jedoch gewiß höchst weihevollen kirchlich symphonischen Styl geschaffen. Als die eigentlichen Motive dieses Satzes können wir übrigens blos folgende kurze Phrasen bezeichnen



von denen die erstere (S. 185) etwas verändert wiederholt wird, während die andere, bis zum Schluß in derselben Gestalt bleibend, nur in dynamischer Weise Steigerungen erfährt. Und mit der Erwähnung dieser Gedanken dürfte man sich vielleicht auch begnügen, von den architektonischen Einzelheiten des ganzen Abschnittes absehen, — da die sämmtlichen Perioden desselben solche lichtvolle Klarheit wiederspiegeln, daß selbst der leitungsbedürftigste Leser sich leicht zurechtzufinden vermöchte. Gleichwol soll der Vollständigkeit halber ein Ueberblick über die Hauptgruppen nicht unterdrückt werden, um so mehr als das Volumen des ganzen Theiles ein ziemlich beschränktes ist, und das unserer Besprechung hierdurch nicht sehr erweitert werden dürfte. — Auf der Dominante Fis beginnend, und wesentlich in ganzen Tönen fortschreitend, erklingt S. 176 (wie wir bereits oben erwähnten) der unsichtbare Chor, als melodisches Motiv die erste der vorher angeführten Phrasen aufnehmend. Eine Wiederholung dieser auf der Tonica schließenden Periode, jetzt von H ausgehend, führt uns nach E, der Unterdominante, welche in dem ganzen Magnificat eine so große Rolle spielt, daß man oft versucht ist, sie für die Haupttonart zu halten. S. 181 begegnen wir dann einer neuen rein harmonischen Tonfolge, deren wunderbarer Schluß E moll — A dur sich sofort dem Gehör einprägt, während zugleich das erste hier wenig die Aufmerksamkeit erregende Auftreten des zweiten melodischen Motives von uns beachtet sein will. Unverändert wiederholt, führt uns dieselbe nunmehr zu einem Abschnitte, in welchem das melodische Element mehr heraustritt (S. 185), wir müheles die bereits oben erwähnte Variante des ersten Themas als Oberstimme der sehr originellen Dreiklangsfolgen erkennen werden. In D moll eintretend, repetirt Liszt die kleine Periode sofort nach ihrer Beendigung, diesmal mit dem G moll-Dreiklange beginnend, um auf dem strahlenden Es dur eine Zeitlang zu verweilen. Ein breiterer Rhythmus vereinigt sich jetzt mit einer dynamischen Steigerung des Klanges, aus der Tiefe erhebt sich das zweite melodische Motiv, um strahlend in der Höhe zu enden; zweimal gesteigert, begegnen wir dann einer Folge von sanft abwärts steigenden Dreiklängen, die stets durch das H der Trompeten nach dem glänzenden E dur zurückgedrängt werden, — bis (S. 195) endlich auf Grund dieser fortwährend festgehaltenen Unterdominante das letzterwähnte Thema in hellstem Glanze sich aufbaut. — Die Erwartung ist hier auf den höchsten Grad gestiegen, mit dem Beginn des Sopran-Solos wird die Erlösungshoffnung Gewißheit ... lischem Geiste gehaltene wesentlich harmonische Motiv, das jetzt auftritt, und dessen Anfangstacte ebenfalls hier eine Stelle finden mögen:



wird sofort nach seinem ersten Erscheinen von einem machtvollen Tutti des Orchesters wiederholt. Ein weihevoller Nachsatz führt uns dann zu den Schlußperioden des Werkes, dem ätherisch mysteriösen Halleluja des unsichtbaren Chores. In ganzen Tönen (von Gis über Fis, E, D, C, B) aufsteigend, und schließlich mittelst beider Dominanten (S. 206) nach der Tonica H zurückkehrend, glauben wir die sieben zu Gottes Thron führenden Stufen hinanzuschweben, — mit dem Eintritt breiterer Rhythmen, der Rückkehr des zart ertönenden, auf den Quartsextaccord basirten zweiten melodischen Gedankens, — ahnen wir die Nähe des Ewigen, dessen strahlende Vollkommenheit zu schildern irdischer Kunst nicht gegeben ist. Sanft in der Höhe verhallend endet so die Tondichtung, und der Schluß derselben in seiner andeutenden Unbestimmtheit weckt höhere Vorstellungen, als der selbstvermessenen Deutlichkeit möglich gewesen wäre wachzurufen. Leider liefern die nächsten Seiten (von 210—216) den Beleg dafür, — ein zweiter beigefügter Schluß sollte auf die Klippe, welche so glücklich vermieden war, mit vollstem Selbstbewußtsein lossteuern. Denn jedenfalls war es der Zweck desselben, umgeben von den Gestalten der Seligen und dem Glanz des Paradieses, des Schöpfers Majestät wiederzustrahlen, also mit unvollkommenen Mitteln Vollkommenes zu schildern. Daß diese Absicht nicht erreicht worden, liegt auf der Hand; für uns erwies sich der ganze Anhang stets so unsympathisch, ja störend, daß wir ein totales Ignoriren desselben für die ungeschmälerte Bewunderung des Werkes nur förderlich finden konnten. Ein durch den Componisten hinzugefügtes ad libitum aber war uns ein Zeichen, daß Liszt selbst von der Nothwendigkeit solch eines äußerlich glänzenden, materiellen Abschlusses keineswegs durchdrungen sein konnte.

(Schluß folgt.)

Aus Löwenberg.

Die diesjährige Concertsaison der fürstl. Hohenzollernschen Hofcapelle in Löwenberg wurde am 29. November durch eine neue Composition des Hofcapell-M. Max Seifriz in glänzender Weise eröffnet. Durch das neue umfangreiche, über zwei Stunden in Anspruch nehmende Werk „Ariadne auf Naxos“ — dramatisches Gedicht in drei Acten von Ph. Krebs für Solostimmen, Chor und Orchester — hat sich der durch frühere Werke schon vortheilhaft bekannt gemachte Componist einen Ehrenplatz neben den bedeutenden Componisten der Jetztzeit gesichert, und einen in der neueren Zeit namentlich durch Schumann cultivirten Zweig der musikalischen Literatur um eine hochpoetische, dankenswerthe Gabe bereichert.

Die Sagengeschichte der von Theseus verlassenen und von Bacchus getrösteten Ariadne auf Naxos wurde von dem ... Wiedergabe in lyrische

für den descriptiven Theil der Musik zugleich äußerst dankbare Situationen umgesetzt, und zeichnet sich die Dichtung durch zweckmäßige Anordnung der Solo- und Chorgesänge, sowie durch eine gewählte und schwungvolle Sprache aus.

Der Componist dieses Gedichtes, der bei dem edelsten Wollen die künstlerische That- und Gestaltungskraft in hohem Grade in sich trägt, steht in diesem nach allen Seiten interessanten musikalischen Werke auf der Höhe seiner Zeit, und ist somit als ein höchst begabter, durch Wagner-Liszt'schen Einfluß genährter, zum klarsten künstlerischen Bewußtsein emporgearbeiteter, selbstständiger und würdiger Jünger der „neudeutschen Schule" zu bezeichnen; er sei hiermit hochwillkommen im Kreise derjenigen Männer, die, muthig und unbekümmert um den momentanen äußeren Erfolg, ihre künstlerische Ueberzeugung durch die künstlerische That manifestiren.

Die musikalische Charakteristik und dramatische Belebung des Werkes muß als sehr bedeutend anerkannt werden, und könnte man dem Componisten ein günstiges Prognostikon fast mit Bestimmtheit prophezeihen, falls er seine Thätigkeit einmal der Bühne zuzuwenden gedächte.

Die Aufgabe des Componisten der Jetztzeit: das so reichhaltige und umfangreiche Gebiet der musikalischen Darstellungsmittel zur Verwirklichung der musikalisch-poetischen Idee, in unbeschränktester und freiester Weise zu verwerthen, — was selbstverständlich die vollständigste Beherrschung aller Schuldisciplinen voraussetzt und somit den bloßen einseitigen musikalischen Routinier in sich schließt — hat der Tondichter der „Ariadne" genau erkannt, und die Beweise für diese Behauptung nach allen Seiten in seinem Werke niedergelegt. Seifriz scheut sich nicht, wie alle bedeutenden Componisten der Gegenwart, von allen harmonischen Darstellungsmitteln, und seien diese an sich noch so drastisch, den freiesten und ungenirtesten Gebrauch zu machen, sobald es eben die Stimmung des Ganzen oder eine Beziehung im Detail der Gesammtstimmung erfordert. Welche reichhaltigen Schönheiten bietet die Partitur der „Ariadne" in dieser Beziehung! Seifriz hat sich hier als Meister im harmonischen Reiche legitimirt!

Wollten wir das einzelne Interessante der feinen harmonischen Wendungen hervorheben, es würde uns wirklich schwer werden, da eine harmonische Schönheit die andere verdrängt. Nicht minder bedeutungsvoll erscheint Seifriz im polyphonen Styl, und in der Kunst, seinen musikalischen Charakterstücken durch die richtig gewählten Instrumente das entsprechende Toncolorit zu verleihen; hierauf bezüglich wären fast alle Chöre des Werkes anzuführen und ein großer Theil der Sologesänge. Diese letzteren fallen, wie nach dem Vorausgegangenen nahe liegt, nicht in die Kategorie jener reglementsmäßigen künstlerisch-unmoralischen Arien, die sich mit ihren ohrenschmeichelnden Melodien, melismatischen Verzierungen und singvögelartigen Coloraturen an den blos sinnlichen, epikuräischen Zuhörer wenden: es sind dieselben vielmehr nach Wagner'schem Vorgange, durch gehobene Stimmungen sich zur musikalischen Declamation wie mit Naturnothwendigkeit gestaltende Tonweisen, die in ihrem Tonelement den Gefühlsinhalt des Textes gleichsam im Extract in sich fassen, wobei gleichzeitig das Orchester eine selbstständige symphonische Sprache führt, und der descriptive Theil des Textinhaltes nicht selten in wahrhaft genialen Zügen gezeichnet ist, so daß das bedeutsame Werk auch nach dieser Richtung den Anforderungen der Jetztzeit gerecht wird. Die Themen und Motive des vocalen wie instrumentalen Theiles, an einigen wenigen Stellen nicht ohne Emancipation des Wagner-Liszt'schen Einflusses entworfen und verarbeitet, haben dennoch ein eigenartiges Gepräge; sie zeugen von Gemüthstiefe und Phantasie, und sind bei gewählter, nobler Haltung stets anziehend und interessant. Ob in einigen untergeordneten Partien ein geringerer Aufwand von Mitteln den Eindruck des Ganzen noch zu steigern im Stande wäre, wollen wir hier nicht entscheiden, und der Einsicht des Componisten, der sein Werk überhaupt hier das erstemal hörte, überlassen; sowie ein sach- und fachgemäßes detailirtes Eingehen in die einzelnen Nummern des Werkes nach einmaligem Anhören uns nicht zuläßig erscheint, und dieses wol nur Demjenigen gestattet sein darf, der sich mit der Partitur der „Ariadne" genau vertraut gemacht hat.

Die Aufführung des Werkes durch die vortreffliche Hohenzollernsche Hofcapelle, unter Direction des Componisten, war eine ganz vorzügliche. Für die Solopartien der Ariadne und des Theseus waren Frau Dr. Mampé-Babnigg aus Breslau und der Tenorist Hr. v. d. Osten aus Berlin gewonnen. Die Interpreten beider Partien hatten sich mit Begeisterung und Liebe in die Intentionen des schönen Werkes eingelebt, und stellten betreffs charakteristischer Wiedergabe und richtig gefühlter musikalischer Declamation wahre Musterleistungen hin. Die untergeordnete Solopartie des Bacchus im dritten Act, obwol gesanglich weniger befriedigend, ließ dennoch den durchgebildeten tüchtigen Musiker erkennen. Selbst der 60 Individuen zählende gemischte Chor, aus Löwenberger Dilettanten zusammengestellt, leistete sehr Anerkennenswerthes, und so vereinigte sich an diesem Abende Alles, denselben zu einem in hohem Grade genußreichen zu machen.

Die zahlreiche Versammlung, in deren Mitte sich auch der durch seine Kunsteinsicht und edle Begeisterung, sowie durch sein wahrhaft liebenswürdiges und humanes Wesen so ausgezeichnete Fürst von Hohenzollern befand, folgte der Aufführung des Werkes mit regstem Interesse und zeichnete den Componisten sowie die Solosänger in der ehrenvollsten Weise aus.

Wir schließen mit dem innigen Wunsche, es möchte dieses bedeutende Werk die weiteste Verbreitung finden.

Breslau, am 4. Decbr. 1860. Heinrich Gottwald.

Wiener Briefe.

Kirchenmusik.

Nur kurze Andeutungen über die Willkürlichkeit und Unlogik, die bei Feststellung der Programme geistlicher Musik bei uns in Wien herrschend geworden, mögen hier eine Stelle finden. Man pflegt Haydn und Mozart mit allem möglichen Eifer, übersieht aber bei diesem Cultus ganz und gar jene Vor- und Mittelstufen, welche den religiösen Styl dieser beiden Meister angebahnt haben. Ich meine die Kirchenmusik der neapolitanischen und venetianischen letzten Epoche. Man zieht einige nach ganz äußerlichen Gründen erwählte Kirchenstücke von Mendelssohn und Hauptmann hervor, denkt jedoch gar nicht daran, uns mit deren nothwendigen geschichtlichen Vorausgängen, mit Bach und Beethoven, auch nur oberflächlich bekannt zu machen. Man zeigt uns die kirchlich-musikalischen Symboliker und Dramatiker Vogler und Cherubini in etlichen auf den ersten Blick durch ihren Glanz auffälligen Exemplaren. Man vergißt aber bei diesem im Ganzen löblichen Vorgange, uns für die gründliche Erkenntniß des Künstlerwissens und der Thaten dieser beiden Meister

einerseits heranzubilden durch lebendige Darstellung ihrer geschichtlichen Vorausgänge, die in den Werken eines **Gabrieli**, **Carissimi**, **Luca Marenzio** u. s. f. gegeben sind. Auf anderer Seite unterläßt man vollständig, uns die weiteren Fortschritte dieser Eigenart des geistlichen Styls in **Beethoven's** zweiter Messe, endlich in einem klaren und erschöpfenden Vergegenwärtigen der Kirchenwerke eines **Berlioz**, **Franz**, **Wagner** und **Liszt**, sowie in jenem ihrer höher begabten Schüler lebenskräftig nachzuweisen. Man öffnet ferner den steifen Formalisten der sogenannten Wiener Schule der Kirchenmusik Thür und Thor auf unseren Chören. Hierbei umgeht man aber gänzlich den Cultus des wahrhaft berechtigten Rationalismus auf kirchlichem Tongebiete, vertreten in der vor-Bach'schen altdeutschen Schule, und später in den geistlichen Gesängen kleineren und größeren Umfanges, die uns Männer wie **Hasse**, **Naumann**, **Schicht**, **Bernhard Klein** u. s. f. als immerhin schätzbares Erbe hinterlassen. Man treibt endlich wahrhaften Götzendienst mit dem in **Haydn**, **Mozart** und deren Schülern vertretenen sogenannten melodischen Kirchenstyle. Dagegen nimmt man vollständigen Umgang von den schon oben in den letzten Italienern angedeuteten Vorstufen dieser Stylart, wie auch von der späteren Herausbildung derselben durch **Spohr's** Kirchenmusik. Diesem Grundübel der Planlosigkeit in der Auswahl des kirchlichen Tonstoffes zunächst ist auch die Wiedergabe längstbekannter Dinge auf unseren Chören — wenigstens der Regel nach — so lau, ausdruckslos und incorrect, als gälte es, dem gleichgültigsten Tonspiele einen mühselig abgedrungenen Tribut zu liefern. Von einer durchgeisteten Darstellung kirchlicher Tonwerke ist bei uns nur höchst selten eine Spur zu finden. In den günstigsten Fällen vernimmt man ein leidlich notengetreues Absingen und Abspielen. Den Vortragszeichen der Partitur wird nur in ganz oberflächlichem Sinne nachgegangen. Es wird nämlich etwa hier und da einem oder dem anderen Piano, Forte oder Fortissimo, fast nirgends aber dem Gesetze allmälig an- und abschwellender Tonkraft Rechnung getragen. Man empfängt aus solcher Wiedergabe, wenn es hoch kommt, nur mehr oder minder gelungene Theileindrücke ohne geistiges Band.

(Fortsetzung folgt.)

Aus München.

Opernbericht.

(Schluß.)

Dem „Tannhäuser" wird hoffentlich bald „Lohengrin" in neuer Besetzung folgen, welche Oper schon für das Octoberfest projectirt war, jedoch — aus Gott weiß welchen Ursachen — wieder verschoben wurde. Bei besagter Oper, welche nicht minder durchgegriffen hat als „Tannhäuser", thut freilich ein sorgfältiges Nachstudiren dringend noth. Vor Allem darf die Partie der Elsa nicht länger einer Sängerin anvertraut bleiben, welcher es nicht nur an Poesie, geistigem Verständniß — sondern selbst an Stimme gebricht, und der man nach Frau **Maximilian's** Abgang nur „zur Noth" diese hochpoetische wundervolle Rolle zutheilte. Frl. **Hefner** scheint uns eine ganz geeignete Repräsentantin für dieselbe, und soll auch bereits mit dem Studium der Rolle beschäftigt sein, während wir in den Damen **Diez** und **Stöger** zwei gleichvortreffliche Darstellerinnen für Ortrud besitzen. Daß man bei dem großen Mangel an Opern nicht daran denkt, eine aus **Wagner's** früherer Epoche datirende Oper einzustudiren, ist uns nicht leicht begreiflich. Wenn schon „Rienzi" unter den gegenwärtigen Verhältnissen wegen Analogien in der Handlung bei uns aus kirchlich-politischen Rücksichten nicht leicht möglich wäre, warum denkt man nicht daran, den „Fliegenden Holländer", ein höchst interessantes Tonwerk, aufzuführen, wofür München nach **Wagner's** eigenem Ausspruch (in einem Briefe an **Lachner**) in Hrn. **Kindermann** einen „in Deutschland kaum erreichbaren Darsteller für die Titelrolle" besäße. Vielleicht, daß der große Erfolg dieser Oper in Wien die „Bedenken"(!) unserer Herren endlich doch zerstreut! Vederemo! Ueberblicken wir nochmals — bevor wir zur näheren Beurtheilung der einzelnen Mitglieder schreiten — das Repertoire, so stoßen wir freilich auf manche überraschende Ziffer. So z. B. finden wir **Meyerbeer** gleich neben **Mozart** am Häufigsten vertreten. Von beiden wurden fünf Opern aufgeführt, und zwar kommen auf **Mozart** nur acht Abende, auf **Meyerbeer** dagegen zehn. Man sieht also, daß **Meyerbeer** noch immer fast sämmtliche Repertoires beherrscht, daß des Münchener Hoftheaters nicht ausgenommen, trotz aller „Strenge der Anschauungen" daselbst. Diese letztere hindert auch nicht, daß **Verdi's** widerwärtige Schreioper „Der Troubadour" — für jedes **deutsche** Operntheater eine schmachvolle Erscheinung — dreimal figurirt, sage dreimal binnen sieben Monaten, während z. B. **Weber's** „Euryanthe" gar nicht vorkommt! Wenn **Rossini's** „Barbier" viermal gegeben wurde, so läßt sich dies noch dadurch entschuldigen, daß München in Frl. **Hefner** vielleicht die beste Rosine besitzt, die es je in Deutschland gegeben hat, desgleichen fanden von **Weigl's** „Schweizerfamilie" nur deßhalb drei Vorstellungen statt, weil die hoffnungsvolle Debutantin Frl. **Stehle** hierin mit so großem Glücke auftrat, ob man aber Opern wie die abgeleierte „Martha" „Fra Diavolo", „Postillon von Lonjumeau", „Stradella" nicht doch endlich ausscheiden sollte, ob man Grund hatte, den überall „glücklich überstandenen" „Zweikampf auf der Schreiberwiese" uns als **Novität** vorzuführen, überlassen wir der Beurtheilung und Einsicht der neuen Leitung, welcher wir schließlich im Interesse unseres Hoftheaters aufrichtig wünschen, daß ihr Provisorium sich bald in ein Definitivum verwandeln möge.

J. L.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das **vierte Abonnementconcert** des **Musikvereins Euterpe** war ausschließlich für Kammermusik bestimmt, wie dem bereits früher mitgetheilten Programm zufolge fortan alljährlich zwei solcher Aufführungen als Zugabe den Abonnenten geboten werden sollen. Wir können dafür [illegible] von der Bedeutung wie **Hans v. Bülow** und Dr. **Damrosch** uns vorgeführt werden. Beide Gäste zeigten sich in dem überreichen Programm diesmal wieder in ihrer ganzen Bedeutung und Beide empfingen den lautesten Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft. Eröffnet ward das Concert durch eine Novität für Leipzig: **Raff's** Sonate für Pianoforte und Violine in E moll Op. 73, geschlossen durch die ebenfalls von den [illegible] ielte G dur-Sonate Op. 96

von Beethoven. Raff's Werk wird von Marx in seiner Compositionslehre für eine der besten Schöpfungen der nach-Beethoven'schen Zeit erklärt; wir treten diesem Urtheile einer Autorität, wenigstens was das gedankentiefe, schwungvolle Adagio anbetrifft, bei. Der erste und letzte Satz haben ebenfalls viel Piquantes, das Scherzo ist für den Musiker der vielfachen rhythmischen Eigenthümlichkeiten wegen von höchstem Interesse. — H. v. Bülow allein trug vier Stücke von Bach: Toccata C moll, Bourrée A moll, Gigue G moll, Gavotte G moll und die Liszt'sche Sonate mit jener gewaltigen Meisterschaft vor, die alle Kritik schweigen macht. Unter seinen Händen lebt das Alte erneut und das Neue, auch wenn es bis dahin noch nicht Eingang gefunden und Wurzel gefaßt hat, gewinnt an Klarheit und drängt sich mit überzeugender Gewalt auf — wir wenigstens empfingen diesen letzteren Eindruck von Liszt's Sonate. v. Bülow wurde wiederholt empfangen und mit Enthusiasmus nach den Solovorträgen gerufen. Hr. Dr. Damrosch entwickelte in Bach's Chaconne, die er ohne Begleitung spielte, einen markigen, seelenvollen Ton, ein würdevolles Gesammtstudium und wieder doch auch graciöses Eingehen auf alle Einzelheiten dieses Werkes. Er darf zu den besten Geigern unsrer Zeit gezählt werden und verdiente den stürmischen Hervorruf im ganzen Umfange. Hr. Wallenreiter vom hiesigen Stadttheater erfreute uns zwischen den Instrumentalvorträgen durch eine verständnißreiche Wiedergabe von Schubert's „Lindenbaum" und die noch werthvollere von Schumann's „Belsatzar"; letzterer kam ebenfalls hier zur ersten öffentlichen Aufführung in Leipzig.

Leipzig. Im neunten Abonnementconcert des Gewandhauses trat am 6. December Frl. Marie Cruvelli auf; sie sang Recitativ und Rondo: „Amici, in ogni evento" aus der „Italienerin in Algier", „den Wanderer" und „Ungeduld" von Schubert mit der schon früher hier anerkannten von Natur kraftvollen und wohlklingenden, aber durch falsche oder ungleiche Tonerzeugung und Mangel an Feingefühl nicht immer ungetrübt künstlerisch wirkenden Stimme. Die Rossini'sche Arie hätte lebendiger durchgeführt werden können, Schubert's Lieder blieben durch den effecthaschenden, empfindungsleeren Vortrag und eine nachlässige Aussprache noch weit hinter der ersteren Leistung zurück. Die Sängerin wurde beidemal gerufen. Hr. Concert-M. R. Dreyschock bewährte auch diesmal im Vortrage des Rietz'schen Violinconcertes seine oft gerühmten trefflichen Eigenschaften; mehr Reinheit des Tons und durchweg lebhaftere Auffassung blieben auch diesmal zu wünschen. Das Orchester zeigte sich in Reinecke's Ouverture zur „Dame Kobold" und in Gade's A moll-Symphonie nach seinen besten Seiten.

Wien, am 1. December 1860. Man hat seiner Zeit Eckert's Opernleitungsmaximen, oder vielmehr das Grundsatzlose seines Verfahrens nach dieser Richtung hart genug verketzert. Zum Theile war diese in meist sehr beißendem Tone geführte Polemik in ihrem guten Rechte. Sie war es namentlich gegenüber der Repertoirfrage. Von einem so gewiegten Musiker, wie Eckert, wäre eine möglichst vollständige Vertretung der Opernmusik aller Zeit — nach historischen Gesichtspuncten — zu erwarten gewesen. Indeß kann es nichts Plan- und Geschmackloseres geben, als das Repertoir der Wiener Hofoper seit etwa 3—4 Jahren. Dies gilt namentlich von der äußerst lückenhaften Vertretung des musikalischen Classicismus. Ich habe über diesen Punct schon öfters in d. Bl. gesprochen. Andererseits darf jedoch nicht verkannt werden, daß Eckert's Wirken mit sehr vielen von außenher gekommenen Widerwärtigkeiten zu kämpfen hatte, deren Besiegung selbst einem Charakter erster Prägung, wenn überhaupt möglich, jedenfalls schwer fallen würde. Auch über diesen Punct enthalten meine diesjährigen „Wiener Briefe" theils Eingehendes, theils einer späteren Zeit vorbehaltene Andeutungen. Wie dem jedoch immer sein möge, so hat Eckert jedenfalls — von seinen weiteren höchst schätzenswerthen Eigenschaften als Musiker und Orchesterdirigent feinster Bildung ganz abgesehen — das unläugbare Verdienst, während seiner hier behaupteten Stellung die Wagner'schen Opern eingeführt und im schönsten Sinne des Wortes für Wien populär gemacht zu haben. Was haben wir nun, wo dieser vielfach verketzerte Operndirector endlich gegangen, und wo, statt Eines, Drei am grünen Tische sitzen, deren Erster ebenfalls ein Musiker guten Klanges und Eckert's einstiger Amtsgenosse, Capell-M. Esser, der Zweite ein in früheren Tagen hochgefeierter Sänger, Hr. Schober, der Dritte ein in belletristisch-schriftstellerischen Kreisen vielgenannter Name, Steinhauser? Welche großen, rettenden Thaten hat dieses für besser befundene Triumvirat bis jetzt hingestellt? Wer mir auf diese Frage erwidert: „den Fliegenden Holländer", dem sage ich kühn heraus: das ist nicht wahr. Diese Oper ist eine noch von Eckert her überkommene Erbschaft. Was uns aber wirklich seither neu beschieden worden, heißt Verdi und nennt sich ganz speciell einmal „Rigoletto", das andere Mal „Ernani". Was halten Sie von diesem Treiben? Von den Mozart'schen und Weber'schen Opern ist seit Eckert's Abgange nur höchst selten bei uns die Rede. „Jessonda", „Iphigenia", „Cortez" und Aehnliches ruht eben so sanft in der Hoftheaterbibliothek, wie Anderes von diesen Meistern und von vielen anderen, deren Namen unser Opernpublicum kaum mehr kennt. Fragen Sie mich um die Art, wie der von der jetzigen hochmusikalischen Theaterleitungsphalanx gehätschelte Verdi gegeben werde, so antworte ich Ihnen mit dem Ausspruche: so gut es einer Körperschaft auf deutschem Boden seßhafter Künstler nur irgend möglich ist, dergleichen „heißblutiges Tongerede" darzustellen. Man schreit darauf los, als sollten alle Räume der Bühne aus den Fugen gehen, man wirft mit Armen, Beinen und verzerrten Mienen um sich, daß es ein wahrhafter Spektakel ist, und man hat Maestro Verdi gegenüber seine volle Schuldigkeit gethan. Namentlich sind unsere Matadoren: Beck, Wachtel und Czillag geborne Verdi-Sänger. Außer Verdi, dem Janhagelcomponisten ohne Geist, ist einer mit Talent, doch selbstverständlich ohne Charakter, seither über unsere Breter gegangen. Es war dies der musikalische Apologet des Hugenottenkampfes. Diese hier sehr beliebte „Bartholomäusnacht" in Worten und Tönen ruhte jüngst fast ausschließlich auf den Schultern der Frau Dustmann (Valentine). Alles sonst bei dieser Vorstellung Betheiligte war lediglich Staffage. Das Hervortreten dieser beiden Bühnengestalten war aber durch sehr verschiedenartige Gründe bedingt. Wachtel ließ sich keinen Anlaß entgehen, um — wie er dies in allen ihm anvertrauten Rollen thut — sein hohes C, Cis und D leuchten zu lassen. Außerdem fiel sein Schreien und tolles Umherrennen auf der Bühne, sein lautes Zusammenschlagen der Hände, sein bei jeder Gelegenheit verzerrter Blick allen Jenen sprechend genug in die Sinne, deren Anschauung durch Voreingenommenheit zu Gunsten dieses enfant gâté unserer Bühne bis jetzt noch nicht getrübt worden. Frau Dustmann war hervorragend durch die wahrhaft ideale Kraft ihrer bis in den innersten Nerv dramatisch-wahren und musikalisch durchwärmten Auffassung. Im berühmten Duette des vierten Actes standen denn hohler Realismus des schlechten Virtuosenthums (Wachtel) und tiefgreifender Idealismus wahrer Künstlerschaft (Dustmann) einander gegenüber. — Hellmesberger's Quartett hat bisher zwei Lebenszeichen gegeben. Im ausführenden Theile herrscht nach wie vor die wohlbekannte, längst gewürdigte Glätte, Feinheit und bis in das Einzelne musterhafte Genauigkeit. Allein Geschmack und Partiturtreue sind nicht die einzigen Glanzseiten dieser Darstellungen. Es ist auch inneres, wahres Seelenleben in ihnen, und dieses kommt mit jeder Leistung zu immer vollgiltigerem, bewußterem Durchbruche, wirkt daher immer anregend und erfreuend. Auch das diesjährige Programm dieser Quartettabende hat einen lebensvolleren Zug. Fast in jeder derselben kommt Neues zu Tage. So neulich Bargiel's wenn auch erfindungsarmes, doch harmonisch und rhythmisch gewiß nicht ganz unbeachtenswerthes Claviertrio. Dies Tonstück bildete den Mittelpunct zwischen Mendelssohn's E moll- und Beethoven's Es dur-Quartett (Op. 74). Der zweite Abend brachte ein neues Streichquartett (F dur) von Herbeck, ein Werk voll schöner, geistreicher, namentlich auf Schubert'schem Grunde ruhender Intentionen und überdies eine ob ihrer sinnigen Selbstständigkeit der Stimmführung sehr beachtenswerthe Arbeit. So viel nach einmaligem Hören. Diesem geistreichen Nachklange Schubert'scher Muse schloß sich das urwüchsige Wesen Schubert's selbst an, und zwar mit einem der frischesten Werke dieses an Gedanken wahrhaft unerschöpflichen Sängers, dem G dur-Quartette. Inmitten wurde Beethoven's geradehin unbedeutende D dur-Sonate für Clavier und Violine sehr nett gespielt. Dasselbe gilt von der Wiedergabe des Clavierpartes im Bargiel'schen Trio. Erstere Leistung gereicht den HH. Epstein und Hellmesberger, letztere aber den HH. Dachs, Röwer und dem eben genannten Haupte dieser Quartettabende zu großem Lobe. — Der morgige Tag stellt zu einer und derselben Stunde zwei große Orchesterconcerte in Aussicht. Was will man mehr! Hierüber das theils Selbsterlebte, theils — infolge der Untheilbarkeit des Menschenichs — vom Hörensagen aus Vernommene im nächsten Briefe. S

Erfurt, 6. December. Die beiden letzten Concerte des Erfurter Musikvereins am Dienstag den 27. November und Dienstag den 4. December waren, wie stets in diesem Verein, durch zwei ausgezeichnete Gäste, den großherzogl. Hofschauspieler Grans aus Weimar und Frau Dr. Clara Schumann illustrirt. — Hr. Grans, den wir bereits in voriger Saison bei Aufführung der „Antigone" als einen Rhetor von hoher Begabung kennen gelernt, sprach diesmal: „Den Haideknaben" von Hebbel, mit der Musik von Schumann, „Die Glocke von Innisfare" von Halm und Bürger's „Lenore", melodramatisch begleitet von Liszt. Hatte Hr. Grans mit den beiden ersten Piecen bereits großen Beifall erzielt, so wußte er durch den anstrengenden Vortrag der „Lenore" der Dichtung und Composition

glänzende Geltung zu verschaffen. Das Organ ist weich und doch auch wieder scharf markirt, so daß er im Stande ist, die Frauenscenen und die Geisterschrecken gleich gut zu schildern. — Obwol bei jeder melodramatischen Begleitung eines poetischen Werkes die Composition nur in zweiter Linie stehen kann, so ist doch nicht zu läugnen, daß wir hier einer Ausnahme begegnen. Liszt ist Poet in der Musik und als solcher wußte er auch die Intentionen eines anderen Poeten zu erfassen und wiederzugeben, abgesehen davon, daß die wild-geniale Phantasie Bürger's wol nur durch Liszt musikalisch erschöpfend reproducirt werden konnte. In dieser Form ist die längst verklungene „Lenore" wieder neugeboren und wird bei so ausgezeichneter Ausführung wie hier überall ein Furore erregen, das an die erste Zeit ihres Erscheinens erinnert. Frl. v. Breitenstein führte die Begleitung, die zu den schwierigsten gehört, mit großer Präcision und Sauberkeit durch. — Frau Dr. Schumann ist uns bereits von früher her bekannt und wir fanden bis auf Einzelnheiten keine wesentlichen Veränderungen in ihrem Spiel. Der Anschlag ist kräftig, fast männlich, der Vortrag elegant, sauber und tadellos correct. Im Technischen Meisterin, wünschte ich der so liebenswürdig-schönen Künstlerin nur — ein wenig mehr Seele. — Auch gegen das Programm ließen sich, mit Ausnahme des Concertes von Beethoven und der Lieder ohne Worte, allerlei Ausstellungen erheben. Das Publicum überschüttete die Künstlerin mit Beifall, der sich bis zum Enthusiasmus steigerte.

Breslau. Dr. Leopold Damrosch hat einen Cyclus von drei Kammermusiksoiréen beendet, und zwar unter der außerordentlichsten Theilnahme des Publicums. Frau Helene Damrosch betheiligte sich an denselben mit Gesangsvorträgen, deren künstlerisch gediegene Ausführung ihr ein für alle Mal den Ehrenplatz unter den hiesigen Concertsängerinnen verleiht. Außerdem betheiligten sich u. A. bei den Soiréen auch Musik-Dir. Schäffer (Clavier) und Frl. Adelheid Günther (Gesang). — Nach Neujahr ist ein zweiter Cyclus in Aussicht gestellt.

Chemnitz, 8. December. Am vorgestrigen Abende fand das erste der hiesigen von Hrn. Musik-Dir. W. Mejo begründeten und von ihm geleiteten Abonnementconcerte statt. Die Orchester-Piècen, vor Allem die Eroica, wurden mit anerkennenswerther Präcision, und, mit wenigen Ausnahmen, auch recht sauber ausgeführt. Als Gäste begrüßten wir Frl. Melita Alvsleben aus Dresden und Hrn. Hans v. Bronsart aus Leipzig. Beide ernteten lauten Beifall und Hervorruf; am meisten sprach uns bei der Sängerin die Arie „Welche Lust" aus Boieldieu's „Johann von Paris" an. Hr. v. Bronsart spielte das Beethoven'sche G dur-Concert, Berceuse von Chopin und eine Rhapsodie hongroise von Liszt. Der poetische Hauch, der uns aus seinen Vorträgen anweht, macht die Hörer beinahe ungerecht gegen die vollendete Technik des Virtuosen, an die zu denken man durchaus nicht Muße gewinnt. Unvergleichlich ist der Zauber seines Piano. Hr. v. Bronsart hat sich durch seine Vorzüge als Musiker wie durch seine persönliche Liebenswürdigkeit und Anspruchslosigkeit im Sturme Aller Herzen erobert und hier einen wol ungeahnten Eindruck hinterlassen. R. G.

Zwickau. Am 6. December kam unter Direction Paul Fischer's, bekanntlich seit einem Jahre Musikdirector unseres Gymnasiums, Mendelssohn's Musik zu „Oedipus in Kolonos" durch die Schüler des Gymnasiums und eine größere Anzahl der besten hiesigen Gesangskräfte zur Aufführung. Seit Fischer's Berufung an die Anstalt war es das erste öffentliche Heraustreten dieses Chors, dennoch aber die Ausführung von Seiten des Chors wie Orchesters durchaus würdig, und der Beifall darum allgemein. Die verbindende Declamation wurde von Hrn. Ed. Winger und Frl. Anna Löhn, Mitgliedern des Dresdener Hoftheaters, gesprochen. Ersterer namentlich war ausgezeichnet und des höchsten Lobes würdig.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alfred Jaell hat am 27. November im Abonnementconcert in Zürich gespielt, und sodann am 28. November in Winterthur und am 4. December in Zürich concertirt, beide Male bei vollen Häusern und mit enthusiastischem Beifall. — In Winterthur spielte er mit L. Grützmacher aus Leipzig Mendelssohn's D dur-Sonate, mit Kirchner Schumann's B dur-Variationen für zwei Pianos, sowie Soli von Händel, Chopin, Liszt, Kirchner und eigene Compositionen; in Zürich Schumann's Quintett, sowie Soli von Bach, Kirchner, Chopin, Liszt und eigene. Liszt's Tannhäuser-Marsch mußte er hier abermals auf stürmisches Verlangen zugeben. Am 9. concertirte Jaell abermals in Basel, am 15. findet sein drittes Auftreten in Zürich statt, und zwar diesmal im Theater.

Frl. Giffhorn, eine treffliche Schülerin des Dr. Schwarz in Berlin, ist als Elsa im „Lohengrin" in Frankfurt a. M. aufgetreten; vor Allem wird ihre herrliche Stimmbegabung und tadellose Gesangsweise gerühmt, sowie ihr gefühlvoller Vortrag. Die Künstlerin erntete den allgemeinsten Beifall und Hervorruf.

Der Pianist Ed. Mertke hat in letzter Zeit in Mühlhausen und Basel concertirt. An letzterem Orte spielte er bei dieser Gelegenheit Beethoven's G dur-Concert, ein eigenes Notturno und eine Rubinstein'sche Etude, und später in einer Matinée u. a die dritte Sonate von Rubinstein (Op. 41), eigene Piècen und Liszt's Sommernachtstraum-Paraphrase.

In Zwickau hat Concert-M. David, in Bremen der Violoncellist Davidoff aus Leipzig, an letzterem Orte und in Hamburg Ole Bull, in Berlin zu verschiedenen Malen der ebenfalls in d. Bl. wiederholt gerühmte junge Violoncellist Schmit aus Moskau concertirt. In einem Hofconcert zu Schwerin hat Dr. Damrosch aus Breslau mit größtem Beifall gespielt.

Das dritte Symphonieconcert in Dresden zeichnete sich durch die interessante Zusammenstellung der vier Leonoren-Ouverturen aus. — Im vierten Cölner Gesellschaftsconcert wurde die Ouverture eines jungen Componisten Brambach aufgeführt.

Im zweiten Radecke'schen Concert in Berlin kamen als Novitäten der 137. Psalm von Bierling und eine Märchen-Ouverture von Richard Wüerst zur Aufführung. Hr. Gust. Schumann trug Chopin's E moll-Concert vor. Den Schluß des Abends machte R. Schumann's Es dur-Symphonie.

H. v. Bülow's zweite Soirée in Berlin brachte am 14. Decbr.: Toccata C moll von Bach, Suite E moll Op. 72 von Raff, Sonate Es dur Op. 81 von Beethoven, Venezia e Napoli (Manuscript) von Liszt, Präludium aus Op. 35 und zwei Lieder ohne Worte aus Heft 5 von Mendelssohn, Ungarische Rhapsodie Nr. 8 von Liszt.

Im letzten Abonnementconcert zu Aachen kam Schumann's C dur-Symphonie zur ersten dortigen Aufführung, ein Verdienst des thätigen Wüllner, das um so mehr anzuerkennen ist, als gerade am Rhein Schumann's Muse erst zum kleineren Theil anerkannt und eingebürgert ist.

Literarische Notizen. Nachdem Wagner's Brief an Villot seit vierzehn Tagen im deutschen Buchhandel ausgegeben, hat derselbe nun auch in Paris in französischer Sprache die Presse verlassen.

Vermischtes.

H. Truhn spricht in einem Berliner Blatte nach der Aufführung von Schumann's Es dur-Symphonie sehr naiv den Wunsch aus: der virtuos instrumentirende Niels Gade möchte die Orchestration dieses Werkes ausgeführt haben, da Schumann selbst nicht im Stande gewesen, seine unverkennbar poetischen Gedanken äußerlich zur Geltung zu bringen (!). Die Aufnahme soll übrigens von Seiten des Publicums eine äußerst mattherzige gewesen sein — die „Stadt der Intelligenz" macht ihrem Titel Ehre. Ein Seitenstück hierzu bot die neuliche Soirée der Frau Clara Schumann im Leipziger Gewandhause, wo die Kreislerianen zum Schlusse nicht nur vom großen Publicum, sondern namentlich auch von den anwesenden Musikern geradezu apathisch aufgenommen wurden.

In Berlin ist ein Verein zur Hebung der deutschen Oper im Entstehen — ähnlich demjenigen zur Hebung des Dramas —, in welchem noch nicht auf die Bühne gelangte neue werthvolle Opern vollständig aufgeführt werden sollen.

Druckfehler-Berichtigung.

In Nr. 22, S. 186, 1. Sp., 4. Z. im letzten Absatz lies anstatt Lehr — Lese; ebendort 2 Sp. 25. Z. von unten ist hinter sondern das Wort auch einzuschalten.

Intelligenz-Blatt.

Beim Beginn des 54. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. December 1860.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Dreiundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Dante-Symphonie.

Besprochen von

Felix Dräseke.

(Schluß.)

Wenn unsere geneigten Leser, mit allerdings gesteigerter Geduld und Ausdauer, bis hieher gefolgt sind und der, ziemlich alle wichtigen Details berücksichtigenden formellen Analyse ihre Aufmerksamkeit zugewendet haben, — so werden sie uns gewiß beistimmen, wenn wir im Rückblick auf die stattgefundene Betrachtung, der plastischen Klarheit und geschickt vermittelnden Glätte des Componisten nochmals bewundernd gedenken. Denn von dem strengsten Kunstrichter könnte, die gestellte Aufgabe zugegeben, kein erheblicher Einwand gegen die musikalisch-architektonische Anlage des Werkes erhoben werden, so vollständig vereinigt finden sich hier alle Factoren, welche zur Erzielung eines harmonischen Eindruckes nöthig sind. Fehlt es doch der Form weder an Durchsichtigkeit, noch an Knappheit, weder an Einheit, noch an Fluß, — ist doch bei aller Gedrungenheit soviel Raum gelassen, um den poetischen Inhalt klar darzulegen, den Fluß nicht zum sich überstürzenden Strom anschwellen zu lassen, — bei aller Einheit ein so farbiger Wechsel bemerkbar, daß jedes Gefühl von monotoner Oede entschwinden muß, — bevor es lebendig geworden.
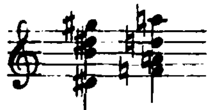
Sei es darum genug mit diesem Capitel, welches überdies schon einen fast zu großen Raum in Anspruch genommen, — möge eine gedrängte Betrachtung der übrigen Elemente sich hier sofort anreihen, das melodische uns zuerst beschäftigen. — Denn so sehr es auch in der Natur der Sache lag, daß Manches strenggenommen nicht zur formellen Analyse Gehörige bei einer detailirten Verfolgung des ganzen Verlaufes bereits mit zur Sprache kommen mußte, — unsere beigegebenen Notenbeispiele, um nur an Eins zu erinnern, eine Besprechung der thematischen Erfindung und Verarbeitung im Wesentlichen fast vorweg nahmen, — so wird doch das melodische Element trotzdem einige Augenblicke uns noch zu fesseln haben.

Ein Blick auf die Partitur, auf die von uns als Hauptpuncte herausgehobenen Stellen, wird die Leser überzeugen, daß fürs Erste von Erfindungsmangel keine Rede sein könne. Denn nirgends erblicken wir Phrasen, chablonenartige Verhüllungen innerlicher Leerheit, überall ist Inhalt, klarer, faßlicher Inhalt, Plastik und Concision. Und dies ist eine Hauptsache, ein enormes Lob für den Tondichter eines Inferno. Denn wo wäre eher eine Zerfahrenheit, Unklarheit, Fratzenhaftigkeit der Motive, welche die Unkenntniß Liszt so oft vorgeworfen, und die wir bei redlichem Suchen nirgends haben finden können, wo wäre dieselbe, wenn überhaupt duldbar, eher zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen gewesen, als gerade bei Gelegenheit der musikalischen Darstellung höllischer Schrecknisse? Und wenn nun hier der Meister seinen angeborenen Sinn für das Schöne, oder (was in solchen Fällen wie vorliegender dasselbe besagt) für das künstlerisch Zuläßige nicht verleugnet hat, — wie sollen dann Anklagen dieser Art erst anderen Werken gegenüber Stand halten? Freilich, Melodie, das Feldgeschrei alles Philisterthums, Melodie in jenem enggezogenen Sinne, der von Charakteristik und Gleichberechtigung anderer Elemente absieht, um nur die Oberfläche ungestört zu genießen, — Melodie solcher Art wird man fast vergeblich suchen. Denn wie in jedem bedeutenden Werke seit Beethoven's letzter Periode ist auch hier das Harmonische mit dem melodischen Elemente so eng verschmolzen worden, daß ein getrennter Genuß von vornherein — als zu bedeutend geschmälert, — nicht wohl denkbar ist. — Aber Themen, faßliche, concise Themen, um die sich das Uebrige gruppirt, und die sofort als Hauptpuncte sich auszeichnen, wird auch der Laie bei ernstem Verstehenwollen erkennen. — Und Ausnahmen andererseits, wie in manchen der symphonischen Dichtungen, finden sich auch hier, — die ganze Episode der Francesca wenigstens hat, wo sie wirkte, eben nur durch ihren wunderbaren melodischen Zauber gewirkt, wenngleich Rhythmik und Harmonik in nicht geringem Grade zur unvergleichbaren Schönheit der ganzen Stelle beitragen.

Wie genial Liszt andererseits aber seinen Stoff zu verarbeiten versteht, ist bereits von den neun kleineren symphonischen Dichtungen her bekannt. Wäre nun vielleicht auch zu wünschen, daß die große Repetition im ersten Satze vorliegender Schöpfung noch etwas wesentlicher variirt uns wieder vorgeführt würde, — so bezeugen doch die Metamorphosen, welche allein das erste Thema des Allegro frenetico erleidet, sowie
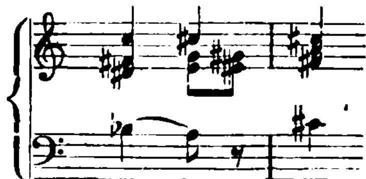
der technisch glänzende Fugensatz im Purgatorio in hinreichender Weise, wie siegreich auch in diesem großen Werke die thematische Gestaltungskraft des Meisters sich wieder bewährt hat.

Ein fast noch größeres Interesse wird übrigens die jetzt nothwendige Betrachtung der harmonischen Seite gewähren. — Denn wenn auch eine hauptsächliche Neuerung, das unvermittelte Zusammenstellen der entferntesten Dreiklänge, bereits an betreffender Stelle uns zu einer ausführlicheren Besprechung aufforderte, — und viele der frappirenden Folgen auf diese Grundbasis zurückzuführen sind, — so wird eine kurze Rechtfertigung dieser Zusammenstellung doch vielleicht von manchen unserer Leser beansprucht werden. — Eine solche zu umgehen könnten wir freilich ohne Weiteres auf Weitzmann's Preisschrift uns berufen, wonach unbedenklich die Folge aller consonirenden Accorde unter oder neben einander gestattet ist —, doch läßt sich ebenfalls aus den Grundregeln der alten Theorie heraus für unseren speciellen Fall eine anders geartete Begründung unschwer auffinden. Da nämlich die Contrapunctlehre erlaubt, ja sogar befiehlt, gewisse selbstständige Melodien mit einander zu verbinden, und, vorausgesetzt, daß keine Mißklänge (Disharmonien) daraus entstehen, durchgehende Noten und Dissonanzenhäufungen nicht für absolut vermeidbar zu achten, so erscheint es jedenfalls unmöglich, zu gleicher Zeit das Gesetz abzulehnen, nach welchem jede stufenweise Folgerung von Accorden für zulässig gilt. Denn stufenweises Fortschreiten der einzelnen Stimme fördert bekanntlich das melodiöse Element im höchsten Grade, — nur große Sprünge werden als hinderlich oder gefährlich verworfen, — und stufenweise in ihren Intervallen sich weiterbewegend kann jede Folge von Consonanzen gedacht werden, — auch die unsrige, entfernteste:



wenn wir annehmen, daß das System der Enharmonik, wonach dis-f = es-f, als eine Secunde, also als ein stufenweiser Fortschritt erscheint, — bereits zugegeben ist. Ohne diese Concession, welche bereits Beethoven's letzte Werke fordern, kann allerdings von einer Verständigung keine Rede sein, denn durch sie allein erklären sich die Eigenthümlichkeiten der modernen Harmonik. Aber da zu gleicher Zeit auf die Enharmonik auch fast alle sogenannten Seltsamkeiten zurückzuführen sind, dieselben in ihr die loyale Grundlage der Existenz finden müssen, so wird man uns nicht verdenken, wenn wir an einer solchen Basis zäh und ausdauernd festhalten.

Was nun sonst noch die divina commedia oder wenigstens der erste Theil derselben an harmonischem Interesse bietet, trägt zum größten Theile einen mehr zufälligen, als typischen Charakter, — es sind einzelne Feinheiten, die in Gestalt durchgehender Noten, oder aufwärtsstrebender Vorhalte unsere Aufmerksamkeit erregen, — und hier, bei unserem beschränkten Raume, keine detailirte Besichtigung fordern können. Nur auf wenige besonders ausgezeichnete Stellen, wie z. B. die S. 18 stattfindende Folge



das reizende cis-d in dem Recitative S. 64, — die wunderbaren schon erwähnten Mollklänge G und D in dem reizenden Fis dur-Satze S. 83—85, die widerhaarigen Nonen der Violinen (Es und Des) S. 94, 95, der Leser Aufmerksamkeit zu lenken möge uns hier noch erlaubt sein. Eine der harmonisch gewaltigsten Folgen, das Es moll vor dem Sept-Nonen-Accorde auf A (S. 120) wurde schon früher von uns als höchst merkwürdig und erhaben ausgezeichnet. Uebrigens besteht die Neuerung nur im moll des ersten Dreiklanges, da Es dur, als zum D minor gehörig, schon oft mit der erwähnten Dissonanz verbunden wurde.

Auch im Purgatorio und Magnificat bietet sich eine nicht minder reiche Ausbeute, auch hier begegnen wir viel einzelnen feinen Details, deren nähere Betrachtung verlockend und reizvoll erscheinen dürfte. Aber gleichwie die Zusammenstellung der entferntesten Dreiklänge im ersten Satze uns als hauptsächliches harmonisches Motiv von allgemeiner, typischer Bedeutung erschien, — so haben wir hier vor Allem von der Anwendung des übermäßigen Dreiklanges Notiz zu nehmen, — da in ihr nicht blos eine zufällige Laune, sondern ein neues Princip ganz entschieden sich ausspricht. Dieses Princip wird uns nun später, bei Betrachtung der Faust-Symphonie, ganz besonders zu beschäftigen haben, und so sei denn heute nur auf Weitzmann's Brochure verwiesen, eine Abhandlung, welche sich erschöpfend über das Wesen eines wenig gebrauchten, jedoch unendlich reichen Accordes verbreitet, und ihrer Zeit von der Kritik sehr viel gelobt, aber sehr wenig verstanden worden ist. Denn hätten jene Herren, deren Geschäft es scheint, die neuen Erfindungen eines Genius für mangelhafte Erkenntniß der alten Chablone zu erklären, — hätten sie nur eine Ahnung gehabt, wie viele Schranken fallen würden mit der Einbürgerung dieses Dreiklanges, — so würde wahrscheinlich unser meisterhafter Theoretiker einer Fluth von Anklagen nicht entgangen sein. — Und doch lehrt schon die Anschauung des Accordes, daß das bisher beliebte, durch Regeln und Formen geheiligte Tonarten- und Modulationssystem sich als unsinnig erweist, wenn der übermäßige Dreiklang in nur einigermaßen ausgedehnter Weise verwandt wird. Gehört ja, wie bekannt, derselbe ganz verschiedenen Tonarten zugleich an, während andrerseits ihm die Unbestimmtheit des verminderten Septimenaccordes, welcher in großer Häufung mit Recht mißbeliebt ist, total mangelt. Verleihen ihm ja seine Factoren, die beiden großen Terzen, vielmehr einen kraftvollen Charakter, — ermüdet eine Folge von übermäßigen Dreiklängen (da nebenbei erst der jedesmalige vierte als Wiederholung des beginnenden sich kundgiebt) doch noch lange nicht in dem Maße wie diejenige verminderter, auf schwache kleine Terzen gebauter, nach je dreimaliger Folge bereits zur Repetition gezwungener Sept-Accorde! — Voraussichtlich wird übrigens, nach den gemachten Anfängen zu schließen, die Einbürgerung jenes Accordes in Kurzem vollbracht sein, Liszt aber gebührt unter allen Umständen das Verdienst, instinctiv gefunden zu haben als producirender Künstler, was der Theoretiker (der diesmal, zu seinem großen Ruhme, wenigstens der schaffenden Kunst nicht nachhinkte) zu gleicher Zeit der musikalischen Wissenschaft abrang.

Einer anderen bedeutenden That, der Wiederaufnahme Palestrina'scher Harmonien, haben wir bereits oben gedacht; vorbereitet wurde dieselbe zwar schon durch Beethoven, der in dem „Seid umschlungen Millionen" ebenfalls die Fortschreitungen in ganzen Tönen in vorher ungeahnter Frische verwendet, — einen weiteren, kühneren Fortschritt in seiner großen

Messe am Schluß des Gloria wagt, und somit jene Dreiklangs-Zusammenstellungen deutlich genug als Kunstmittel für die Zeichnung des Erhabenen hinstellt; — aber bei Alledem doch nicht principiell und ausnahmelos mit reinen Dreiklängen allein einen Satzbau versucht hat. Letzteres zu vollbringen ist Liszt, der in anderen Werken oft auf dieses Ziel zusteuert, hier vollständig gelungen; erscheinen vielleicht auch die sieben Stufenleitern (die Folgen der Gis, Fis, E, D, C, B dur-Accorde) etwas risquirt, so berühren die übrigen Theile des Magnificat doch, als eine moderne Nachbildung, keineswegs aber Copie der alt-italienischen Schule, wohlthuend und erwärmend unser Ohr. Denn durch Hinzuziehung des melodiösen Elementes ist, wie wir schon oben sahen, die Wiederaufnahme des Palestrina'schen Materiales unserer Anschauungsweise nahegerückt, — ein moderner kirchlich-symphonischer Styl geschaffen worden, der trotz seiner Neuheit doch weihevoll und erhaben seine Bestimmung erfüllt und in vollem Contrast zu aller weltlichen Kunst sich darstellt.

Was nun noch zu besprechen ist, die rhythmische und orchestrale Seite des Werks, mag, als weniger eines detailirten Eingehens bedürftig, nur kurz berührt werden. Denn Liszt's Rhythmik, im Allgemeinen zwar vom höchsten Interesse, erscheint doch nie so unverständlich oder barock, um nicht sofort in ihrer Wesenheit erfaßt zu werden. Freilich: das viertactige System ist durch ihn gründlich über den Haufen geworfen worden, Tactarten, die früher unmöglich schienen, wie 5- und 7-Viertel, machen sich wie von selbst, der Rhythmus gestaltet stets die Eintheilung je nach seiner augenblicklichen Beschaffenheit, und der Tact ist vom Herrscher zum Bedienten herabgestiegen; — diese Voraussetzungen allerdings fordern Liszt's Werke von der Kritik, — aber sind sie gemacht, so frappiren wol noch einige Feinheiten, — unklar jedoch kann Nichts mehr erscheinen.

Die Instrumentation unseres Meisters andrerseits aber hat selbst von Seiten der Gegner nicht geringe Anerkennung genossen, wegen ihres Glanzes, ihres Farbenreichthums, ihrer Fülle, Schönheit und Originalität. Es sei darum hier nur noch darauf hingewiesen, daß ein Etwas, was weder zu beschreiben, noch zu erlernen, sondern blos zu empfinden ist, an der Orchestration dieser Symphonie uns besonders anzog, wir meinen nämlich die enorm getreue, mit Dante's Gedicht correspondirende Farbe. Sie erscheint so recht als ein Ausfluß des Genius, der instinctiv thun muß, was richtig und nothwendig ist, — und oft genug weder vorher noch nachher im Stande ist, seinen eignen Thaten bis auf den Grund nachzuspüren. Gepaart mit einer, für den Vorwurf außerordentlich zu nennenden, Maßhaltung, bewirkt diese treu charakteristische Farbe natürlich den Eindruck harmonischer Schönheit, einen Eindruck, den Liszt's Instrumentation, wo wir ihr begegneten, stets auf uns geäußert hat und äußern wird für die Zukunft.

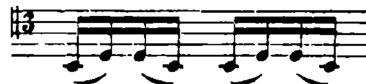
Und somit scheiden wir denn von einem gewaltigen Werke, dem die Nachwelt sicher ebensowenig den Namen „classisch" vorenthalten wird, als dies unsere Zeit thut gegenüber den Symphonien Beethoven's. Des Meisters liebste, für ihn werthvollste Schöpfung, Richard Wagner gewidmet, scheint die Dante-Symphonie uns allerdings nicht über „ce qu'on entend sur la montagne" oder dem „Faust" zu stehen, im Gegentheile bekennen wir, eine große Vorliebe für jene beiden Tondichtungen von jeher besessen zu haben. Aber ebenbürtig muß trotzdem die „Divina commedia" Liszt's neben jenen gigantischen Werken stets erscheinen, stets genannt werden. Nur die Stoffe des „Faust" und der Bergsymphonie stehen uns näher, menschliches Ringen berührt uns menschlicher, als objective Schilderung der äußersten Extreme des Weltenlebens. Aber der Vorzug größter Plastik, Klarheit und Concision in der Ausführung ist der von uns besprochenen Schöpfung nicht streitig zu machen. — Möge unser analytischer Versuch darum wenigstens im Stande sein, das allgemeine musikalische Interesse auf ein Werk zu lenken, welches bereits seit anderthalb Jahren in die Oeffentlichkeit getreten ist, und neben Wagner's „Tristan und Isolde" vollkommen berechtigt erscheint, ein solches Interesse ungetheilt in Anspruch zu nehmen.

Kammermusik.

Raff, Joachim, Op. 77. Quatuor (in D moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur Pr. 1 Thlr. 25 Ngr. Stimmen Pr. 2 Thlr. 5 Ngr. Leipzig und New York, J. Schuberth & Comp.

Wol mit Recht ist der Name Raff zu einem vielseitig anerkannten der Neuzeit geworden. Eine beträchtliche Anzahl Werke verschiedener Gattungen liegen von diesem Tonsetzer vor, alle tragen den Stempel ernsten Wollens, höchst bedeutenden Könnens. Besonders hervorragend bei ihm sind eine meisterhafte Beherrschung der Form, durchaus noble Harmonisirung und lebhafte, in die Augen fallende Rhythmik. Im vorliegenden Streichquartett sind diese hervorstechenden Eigenschaften aufs Neue documentirt. Damit aufs Engste verbunden äußert sich ein höchst bemerkenswerther Inhalt, der, wenn ihm auch zuweilen eigentliche beseligende Wärme abgeht, dennoch sehr wohl im Stande ist, den aufmerksamen Hörer zu fesseln und zu ergreifen. Auch in dieser Beziehung können wir Raff unter den jetzt lebenden Musikern unbedingt einen ersten Rang einräumen.

Der erste Satz zieht sich „mäßig schnell, ruhig, breit" mit sehnendem ersten Motiv in aufwogender Begleitungsfigur
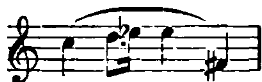


dahin, nach und nach „anwachsend" und sich deutlicher gestaltend. Das zweite Thema erscheint fließend und ausgebreitet, das verwandte F dur in seinem Verlaufe feststellend. Sehr interessant und fein gearbeitet ist ein Durchführungssatz; in ihm ist vorzugsweise das erste Thema durchgearbeitet, nach welchem sogleich passend das zweite in D dur frisch eintritt. Nach dessen wie früheren Verlaufe wird wieder nach D moll zurückgekehrt. Das erste Thema erscheint hier und führt den formell wohlgegliederten ersten Satz befriedigend zu Ende. Ihm folgt das Scherzo „sehr lustig, möglichst rasch" mit seinem charakteristischen kleinen Motiv
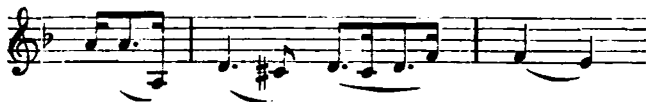


In diesem Satze entwickelt der Componist großes Leben. Er ist von guter Wirkung, wenn die Art und Weise des Lebens auch nicht gerade neu zu nennen ist. Dasselbe gilt von dem Trio, dessen etwas volksthümlich „frisch und derb" auftretendes Thema Merkmale von bereits Bekanntem in sich trägt. Anders verhält es sich mit dem Adagio, einem tiefempfundenen, seelen-

vollen Tonstück von großer Schönheit. In ihm begegnen wir (und nicht als Tadel sei es bemerkt!) einer in der neueren Tonkunst, z. B. in Wagner's Faustouverture, auch in dessen „Tristan und Isolde" und verschiedenen anderen Werken häufig auftretenden Melodiephrase,



welche die Runde zu machen scheint. — Der letzte Satz eilt rüstig dahin. Sein erstes Motiv



zeugt von des Componisten melodiös-rhythmischer Eigenthümlichkeit. Der ganze Satz ist vortrefflich gearbeitet. — Dem Werk ist ein recht guter Erfolg zu wünschen, der auch bei guter Ausführung nicht ausbleiben wird, und der Verlagshandlung für die Herausgabe und schöne Ausstattung desselben zu danken.

W. W.

Wiener Briefe.

Kirchenmusik.

(Schluß.)

Wie ist es aber in dem freilich unerhört seltenen Falle, wenn der hier herrschende Schlendrian in der Zusammenstellung der Kirchenmusikprogramme sich da und dort zur Wahl anderer minder gangläufiger, oder gar noch niemals aufgeführter Werke entschließt? Die Antwort auf diese Frage lautet: genau so, wie früher erzählt worden ist. Man denke sich nun die Zerfahrenheit, oder — bei besonders glücklichen Bewandtnissen einer reichen, durch tüchtige Fachleute vertretenen Besetzung — bald die rohe, geistlose Tactfestigkeit, bald das aus wahrer Künstlergewissenhaftigkeit nothwendig hervorgegangene zagende Wesen solcher improvisirter Aufführungen! Der nun ärger als je fortwuchernde Krebsschaden unserer Musikzustände erledigt sich dann, kurz gesagt, in folgenden Puncten. Voranzustellen ist die Engherzigkeit und das vollkommen Planlose in der Stoffwahl. Diesem Grundübel zunächst steht die haltlose, hier fast allgemein herrschende Ansicht: Kirchenmusik fordere nur ein tactfestes und notengetreues Abthun ohne Bedacht auf farbenreiche Darstellung. Ein drittes Uebel ist die aus der meist erbärmlichen Besoldung unserer Chorregenten hervorgegangene Bevorzugung des sogenannten Musikliebhaber- oder des mittelmäßigen Fachmusikerthums gegenüber aller gewiegten, gründlichen Kennerschaft und Praxis. Diese letztere giebt sich — infolge anderweitiger zeitansprechender Berufsgeschäfte — nur im Falle eines ihr verbürgten guten Honorars zur Pflege solcher Nebenzweige ihres Künstlerberufes willig her. Im gegentheiligen Falle wird dieser Zweig des Musiktreibens von solchen unter dem Drucke äußerer Lebensfrage schmachtenden Leuten meist als nebensächlich, ja als Lückenbüßer unterster Ordnung angesehen. Das heißt mit glatten Worten: er wird ganz vernachlässigt, oder — was noch schlimmer — vornehmthuend behandelt. Daß Zustände solcher Art nicht zur Aufmunterung unserer besseren Kirchencomponisten beitragen können, ist selbstverständlich. Es ist daher auf diesem Felde seit etwa anderthalb Jahren sehr wenig zu Tage gekommen. Weder Grutsch noch Rotter, weder Herbeck noch J. Hager, ja nicht einmal der an die Spitze einer sonst ziemlich gut organisirten Capelle gestellte geistvolle Kirchencomponist J. B. Ziegler ist seit meinem letzten Briefe über diesen Gegenstand mit irgend Neuem oder Bedeutendem hervorgetreten. Mein Gedächtniß bewahrt von Novitäten hiesiger Componisten seit jener Zeit nur eine einzige Messe von dem in d. Bl. schon mehrfach erwähnten Käsmayer. Außerdem gab es nur wenige neue Erscheinungen auf kirchlichem Tongebiete. Es waren sämmtlich Werke nicht heimischer Componisten und überdies von sehr fraglicher, ja meist von gar keiner Bedeutung. So hat man z. B. eine Festmesse mit dem bis jetzt ganz unbekannten Autornamen Neuland von Paris her verschrieben. Die einmalige Aufführung dieses Werkes hat jedoch nur zwei Eigenschaften desselben herausgestellt: eine ermüdende Länge und eine schon lange nicht erlebte Anspruchsfülle nichtssagender Phrasen. Eine zweite Erscheinung ganz ähnlicher Art war die zur Einweihung des Graner Domes geschriebene, damals aber glücklicherweise durch Liszt's Meisterwerk verdrängte Messe von Seiler. Es ist kaum möglich, in dem Rahmen einer Partitur mehr Ungeschmack, Ungeschick und hohles Tongeschwätz zusammenzudrängen, als in eben erwähnter, neulich aufgeführter Messe. Außerdem entsinne ich mich nur noch zweier Neuheiten auf diesem Felde. Eine derselben, ebenfalls über die Gebühr lang ausgesponnen, zwar gut gemeint, aber Nichts bethätigend, war Albin Maschek's vor Kurzem im Drucke erschienene und bald darauf hier aufgeführte sogenannte Festmesse. Endlich gab es ein neues Opus von Horak, in dieses Componisten bekannter solider Manier gemacht, doch sonst ohne alle Bedeutung. Soweit der — wie Sie sehen — ziemlich unergiebige Neuigkeitsstoff an Kirchenmusik.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Was die gleichmäßige Vortrefflichkeit aller Leistungen betrifft, gebührt dem fünften Abonnementconcert des Musikvereins Euterpe, welches am 18. December stattfand, unter allen bisherigen die erste Stelle; wir freuen uns mittheilen zu können, daß auch von Seiten des zahlreichen und zwar vorwiegend aus Musikern und Musikfreunden im besten Sinne bestehenden Auditoriums diese Thatsache durch lebendigen Beifall nach allen Nummern anerkannt wurde und erblicken darin die Gewähr einer fortgesetzten segensreichen Thätigkeit; diese aber muß uns um so mehr am Herzen liegen, als in unsrer vielgerühmten „musikalischen" Stadt das Concertwesen in den letzten Jahren unverkennbar den Krebsgang eingeschlagen hatte. — Das Programm brachte an Orchesterwerken: Instrumental-Einleitung zu „Lohengrin" von Wagner, „Das Fest bei Capulet" — zweiter Satz aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" — von Berlioz und als zweiten Theil des Concerts Beethoven's C moll-Symphonie. Dr. Damrosch aus Breslau spielte eine Serenade eigener Composition für Violine mit kleinem Orchester und mit Hans v. Bronsart das Rondeau brillant von Schubert. Frl. Lessiak trug die Arie aus „Titus": „Nie wird ein Brautkranz" vor. — Die Sängerin vermochte in diesem stets gern gehörten Tonstück in reichem

Maaße die Klangfülle ihrer Stimme, die mehr und mehr zur Durchbildung fortschreitende Technik, namentlich einen sicheren Ansatz, ein kraftvolles Portament zu entwickeln, und verdiente also gewiß den sehr lebhaften Beifall und Hervorruf. Dr. Damrosch zeigte sich diesmal nicht nur wieder als der fertige Virtuose von hoher Anmuth und durchgeistigter Technik des Spiels, sondern auch als ein Componist von vielversprechender Ursprünglichkeit der Phantasie, von edelstem Geschmack und gereifter Intelligenz. Die vorgeführte Serenade in fünf Sätzen: Einleitung, Ständchen, Intermezzo, Notturno, Finale vereinigt eine seltene Prägnanz des Stimmungslebens mit einer Fülle von Erfindung; sie ist zugleich für jeden Virtuosen eine dankbare Aufgabe und wird darum voraussichtlich sehr bald überall ein Repertoirstück werden. Wir werden nach dem bevorstehenden Erscheinen im Druck darauf zurückkommen. Unser hiesiges Publicum gab durch Hervorruf seine Anerkennung zu erkennen. Das in der That glänzende Rondeau brillant von Schubert gelangte durch Damrosch und v. Bronsart gleichfalls zu durchschlagender Wirkung; Beide wurden mit allgemeinem Enthusiasmus gerufen. — Auch dem Orchester gebührt schließlich ein ganz besonderes Lob, zumal für die weihevolle, auf das Feinste nuancirende Ausführung des Lohengrin-Vorspieles, — wir haben das ätherische Werk kaum irgendwo so ganz im Geiste des Originals wiedergeben hören; auch Berlioz' prächtiges Bruchstück der Romeo-Symphonie und Beethoven's Riesenwerk fanden bis auf unwesentliche Verstöße im ersten Satze des letzteren ihre entsprechende, ja, was Berlioz' Schöpfung betrifft, eine wahrhaft virtuos-glänzende Repräsentation.

Leipzig. Das zehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 13. December bietet uns noch weniger Stoff zur Besprechung, als das vorhergehende. Frl. Marie Cruvelli zeigte in dem Vortrage der Arie aus „Titus": „Deh per questo istante", der Lieder „Am Meere" von Schubert und „Ich grolle nicht" von Schumann sowie des mit Frl. Scharnke gesungenen Duetts aus „Semiramis": „Ebben! a te ferisci", daß unser Tadel nach ihrem ersten Auftreten nicht ungerecht gewesen; das Auditorium verhielt sich diesmal in richtigerer Erkenntniß außerordentlich zurückhaltend. Ein technisch bereits recht gewandter Schüler Alex. Dreyschock's, Martin Wallenstein aus Frankfurt a M. vermochte in Mendelssohn's G moll-Concert und drei kleineren Piècen: A moll-Fuge von Bach, Fis dur-Notturno von Chopin und Saltarello von A. Dreyschock ebenfalls nicht in hohem Grade zu reussiren, doch haben wir uns über das technisch bereits sehr vorgeschrittene, nur noch etwas hastige Spiel im Ganzen anerkennend auszusprechen. Das Orchester führte Haydn's G dur-Symphonie Nr. 7, die leidenschaftlich bewegte, tiefgedachte Ouverture von Schumann zur „Braut von Messina" und Weber's Jubelouverture in bewährter Weise durch.

Leipzig. Wie alljährlich, beging auch diesmal am 12. Decbr. das Conservatorium der Musik die Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs Johann von Sachsen durch eine musikalische Soirée. Das Programm brachte: Quartett für Streichinstrumente von Haydn (Cdur), gespielt von den HH. Ernst Fabritius aus Wiborg (Finnland), Paul David aus Leipzig, L. R. v. Maßkowski aus Lemberg und Emil Hegar aus Basel; Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (Op. 47), gespielt von Miß Madeline Schiller aus London und Hrn. Carl Rose aus Hamburg; Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell (Op. 3, Hmoll) von Mendelssohn, gespielt von den HH. Domenico Barnett aus Cheltenham [erster und zweiter Satz], August Werner aus Genf [dritter und vierter Satz] (Pianoforte), Albert Payne aus Leipzig (Violine), Fabritius (Bratsche) und Emil Hegar (Violoncell); „Salvum fac regem" für Chor a capella, componirt von C. Reinecke.

Leipzig. Am 16. Decbr. fand die sechste Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins im großen Saale des Schützenhauses statt. Wir fanden in dem Vortrage der beiden Orchesterwerke: Haydn's militärischer Symphonie und Cherubini's Ouverture zu „Lodoiska" recht wackere Fortschritte. Die Einsätze sind meistens freilich noch zaghaft und die Violinen gehen durchweg ungenau zusammen; dagegen macht eine gewisse Rührigkeit den angenehmsten Eindruck. Der vorgeführte erste Satz des Octetts für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle von Gade ging sehr präcise. Dagegen können wir einem Tonwerke: „Auf dem Zür'cher See", in Form einer Sonate für Pianoforte, Gesangs-Solo und Männer-Chor, Manuscript von A. L. Leidgebel, die Clavierpartie vorgetragen vom Componisten, kein besonderes Lob spenden. Für den breiten Rahmen ist die Erfindung zu spärlich; unserer Meinung nach hätte der Componist sich füglich auf die einzelnen hübschen Männerchorsätze beschränken und den instrumentalen Theil ganz weglassen können.

Berlin. Etwas Gutes haben die beiden italienischen Concurrenz-Opern der HH. Merelli und Lorini doch herbeigeführt. Sie waren der beste und gründlichste Läuterungsproceß für unsere vernachlässigte und unterschätzte deutsche Oper. Wie jene in der vorigen Saison die maßlos siegende war, so ist sie in dieser Saison die unterliegende und laborirende, was zur Folge hat, daß unsere deutsche Oper, wenn sie wahrhaft deutsch ist, auch ihre bewährte Anziehungskraft noch nicht verloren hat. Finden wir jetzt bei beiden Italienern meist mäßig besetzte, mitunter leere Räume, so erfreute sich die königl. deutsche Oper bei den Vorstellungen von „Lohengrin", „Armide", „Iphigenie", „Orpheus" (Gluck), „Don Juan", „Fidelio", „Oberon" rc. eines vollbesetzten Hauses. Die Attractionskraft ist also bei den Italienern, wie sich das voraussehen ließ, in das Gegentheil umgeschlagen. Eine aufgewärmte, 40 Jahre alte Opern-Novität des alten Rossini, durch die Italiener im königl. Opernhause aufgeführt, macht nicht viel von sich reden. Es ist dies die dreiactige komische Oper „Corradino" oder „Mathilde von Schabran". Wenn eine Oper wie diese, als ephemere Erscheinung, weder durch die Handlung noch durch die Musik den Hörer zu fesseln vermag, so ist sie auch nicht werth, aus der Asche herausgesucht zu werden. Langweilen kann man sich weit billiger auch ohne eine Rossini'sche komische Oper von solchem Zuschnitt. Wäre die große, Wunder wirkende Gesangskünstlerin Sgra. Trebelli nicht die Hauptträgerin mit Sgra. Lorini-Mariani gewesen, die Zuhörer des lückenhaft besetzten Hauses wären unzufrieden heimgegangen. — Im Friedrich-Wilhelmstädtschen Theater brachte Hr. Commissionsrath Deichmann die komische Oper: „Das Glöcklein des Eremiten" von dem Franzosen Aimé Maillart mit Erfolg zur Aufführung. Bei überaus einfacher Handlung weist diese Oper in musikalischer Beziehung nicht mehr und nicht weniger Werth und Vorzüge auf, als wir bei französischen Operncomponisten dieses Genres gewohnt sind. Arien, Romanzen, Duette, Chöre wechseln recht gefällig mit einander ab. Die Instrumentation zeugt von französischer Gewandtheit und Effectkenntniß. Die ganze Vorstellung war in ihrer Ensemblewirkung durch die Damen Härting, Helfferich und die HH. Schindler, Hellmuth und Mertens unter Capell-M. Lang's bewährter Leitung eine recht abgerundete. — Am 10. December beschloß Mad. de la Grange ihr zwölftes und letztes Gastspiel mit der Norma. Tags darauf, also am 11. December, fand im königl. Opernhause auf hohes Begehren eine Aufführung des „Lohengrin" statt. Wir freuen uns, dies Factum hier constatiren zu können. Warum sollten auch die hohen Herrschaften nicht das Bedürfniß fühlen, nach anhaltendem Genuß eines italienischen Doppelsalats sich nach einer echt deutschen Speise sehnen zu dürfen? — Am 8. December fand die erste Soirée des königl. Domchors unter Musik-Dir. v. Herzberg's Leitung im Saale der Singakademie statt. Das Programm enthielt drei neue Musikstücke: 1) „Lamentabatur Jacob" von Cristoforo Morales; 2) Motette von L. Schröter: „Hört zu und seid getrost" für gemischten Chor und 3) einen Chor für Männerstimmen „Ego sum pauper et dolens" von Giovanni Croce. Alle drei Compositionen gehören dem 16. Jahrhundert an. Das Lamentabatur des Spaniers Morales und der Männerchor von Giov. Croce sind nur mittelmäßige Erzeugnisse ihres Jahrhunderts und wären sie nicht so vorzüglich gesungen, hätte es sich kaum der Mühe des Einstudirens verlohnt sie dem 19. Jahrhundert vorzuführen. Anders ist die Motette von Schröter. Aus derselben quillt in melodisch harmonischer Beziehung feurigen Schwunges der Geist des neu erstandenen und erstarkten Protestantismus hervor. Ueber sämmtliche folgende Piècen: Agnus Dei von Giuseppe Bernabei (1690 zu München gestorben), Adoramus von Antonio Benelli (starb 1830), Choral von J. S. Bach: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind" und die Motette von Joh. Christ. Bach: „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt", haben wir uns früher schon sehr lobend ausgesprochen. Wurden sämmtliche Nummern ausgezeichnet schön gesungen, so war das Adoramus von Benelli eine vollendete Leistung. Frau Pflughaupt bekundete durch den Vortrag der A moll-Fuge von J. S. Bach und des Andante und Allegro der F moll-Sonate (Op. 57) von Beethoven, als treffliche Schülerin Liszt's, daß sie mit innigem Verständniß, vorzüglicher Technik und großer Kraft des Anschlages eine würdige Repräsentantin der Meister Bach und Beethoven ist. — Der Bachverein gab am 9. December unter Musik-Dir Bierling's Leitung sein erstes Abonnement-Concert. Zur Aufführung kamen von J. S. Bach zwei kleine Cantaten und von Heinr. Schütz „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers." Die erste Cantate „Bleib bei uns" rc. ist eigentlich nur ein Cantatchen von nicht großer Bedeutung. Die zweite „Ich hatte viel Bekümmerniß" ist etwas umfangreicher und besteht aus zwei Theilen. Gehört auch diese nicht zu dem wunderbaren Ausbau Bach'scher Polyphonie, so enthält dieselbe doch manchen großartigen Wurf und manchen schönen Zug. Nur ist uns der Schluß zu Händel'sch. „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers" von dem berühmten Kirchencomponisten des 17. Jahrhunderts

H. Schütz gehören wol ebenfalls nicht zu den bedeutendsten Producten dieses Tonsetzers. Seine Passionsmusik und die Psalmen David's wenigstens stehen ungleich höher und gehören zu den vorzüglichsten Compositionen dieses Genres. Den Chören und zumeist auch den Soli fehlte in der Ausführung und Auffassung der grundkräftige, evangelische Volkssinn und Volksgeist. In gedrückter, lamentabler Stimmung einherschreitend, konnten sich dieselben in ihren einfach stützenden und widersprechenden Stimmen nicht ehrenfest zu einem fortgehenden Dialoge entspinnen. Selbst das einfach tragende, stützende, selten verstärkende Orchester wollte nicht freisinnig genug sich an den Gesang anschmiegen. Außer den HH. Kotzolt und Geyer schienen sämmtliche Solisten an der Grippe zu leiden, denn Kixe, Detonationen &c. waren vorherrschend störende Uebelstände; doch sind wir Hrn. Musik-Dir. Bierling zu Dank verpflichtet, diese Werke gehört zu haben Th. Rode.

Berlin. Die Radecke'schen Aufführungen haben sich eine anerkennenswerthe Position gesichert, weil sie sich, was die Wahl des Materials anbetrifft, auf einer vorsichtigen Mittelstraße künstlerischer Intentionen halten. Doch ließe sich bei dem routinirten Geschick und bei der künstlerischen Potenz unseres geschätzten Künstlers mit voller Berechtigung wohl wünschen, daß die größeren Kunstschöpfungen der Gegenwart, die nicht überall und unter allen Umständen zu einer ausreichenden Darstellung gelangen können, in dessen Programmen eine noch geflissentlichere Vertretung fänden. Diese Bemerkung ist jedoch mehr durch eine Beobachtung im Allgemeinen als durch die obige Aufführung hervorgerufen, welche allerdings ein Programm von Interesse darbot: Ouverture zu „Leonore" (Nr. 1) von Beethoven, den 137. Psalm für Chor, Solo und Orchester von G. Bierling, das E moll-Concert für Piano mit Orchester von Chopin, Ouverture „Ein Mährchen" von Wüerst und die Es dur-Symphonie von Rob. Schumann. Der Psalm von Bierling und die Ouverture von Wüerst sind zwei neuere Arbeiten, die wir auch zunächst ins Auge fassen wollen. Den Psalm hatten wir bereits in d. Bl. vom 8. Juni 1860 Gelegenheit nach der Partitur kennen zu lernen und auf das Anerkennenswertheste zu beurtheilen. Es ist eine wohldurchdachte, tief empfundene polyphone Arbeit. Nur schien das Tenor-Solo etwas in einen weltlichen theatralischen Charakter überzustreifen. Vielleicht mochte auch die Darstellung des Sängers Hrn. Otto daran Schuld tragen. Die Leistung des Chors war zufriedenstellender als in früheren Concerten. Die Ouverture von Wüerst ist betitelt: „Ein Mährchen". Der Verfasser versteht mit Geschick die orchestralen Mittel zu wirksamer Combination zu verwenden; es ist jedoch schade, daß er die Aufgabe des Inhaltes, die doch die erste und größte ist, zu einer flachen Nebensache macht. Das E moll-Concert von Chopin wurde von Hrn. Gustav Schumann gespielt. Er hätte dem ersten Satze etwas mehr Schwung und Feuer einhauchen können; der Mittelsatz bot den Glanzpunct der Leistung dar, welcher mit großer Innigkeit und schöner Toncharakteristik, sogar mit einigen überraschenden Instrumentalklangeffecten ausgeführt wurde. Die Es dur-Symphonie von Schumann steigerte den Schluß des Concertes zu einer wahrhaft künstlerischen Weihe. Die Ausführung der Liebig'schen Capelle war eine sehr verständige und geschickte, ebenso die Direction des Hrn. Radecke eine recht umsichtige und gewandte. Rud. Viole.

Wien, am 9. December. Im „Don Juan" war uns das lange vermißte Wiederauftreten der Frau Dustmann als Donna Anna in hocherwünschte, daher lockende Aussicht gestellt; sie sollte aber durch ein Unwohlsein der Künstlerin zunichte gemacht werden. So wurde denn die inredestehende Rolle, um die vorausbestimmte Gliederung des Repertoirs nicht zu stören, an Frl. Krauß abgegeben. Diese fleißige, doch nach jeder Richtung, die sich nicht eben auf eine rasche Merkfähigkeit bezieht, unbegabte Anfängerin hat die Partie eben so arg vergriffen, wie alle ihr bisher anvertrauten dramatischen Charaktere. Die Gesangsart dieses Fräuleins ist die geistloseste Partiturcorrectheit, welche nur irgend gedacht werden kann. Von dem Wesen eines abgestuften Vortrages hat diese Dame keine Ahnung, sie kennt nur die beiden schroffen Gegensätze des säuselnden Pianissimo und tobenden Fortissimo. So weit die mißglückte Neubesetzung. Im Uebrigen hat sich die Don Juan-Vorstellung nach gewohnter Art abgewickelt. — Hellmesberger's dritte Quartettsoirée brachte in künstlerisch vollendeter, namentlich an seinen Zügen reicher Wiederspiegelung Schumann's köstliches A dur-Quartett (Op. 41, Nr. 3) und jenes von Beethoven in E moll (Op. 59, Nr. 2). Inmitten wurde — einigermaßen voreilig — an die Stelle des ursprünglich festgesetzten neuen Rubinstein'schen Quintettes für Clavier, Flöte, Horn, Clarinette und Fagott, wegen plötzlicher Verhinderung eines Bläsers, das Schumann'sche G moll-Trio eingeschoben. Noch unglücklicher war das Programm des vierten Quartettabends angeordnet. Man hatte nämlich zwischen das frische, heiter beschwingte Mozart'sche D dur-Quartett (Nr. 7) und das von kernigstem Humor durchgeistigte Op. 135 Beethoven's, das als Dichtung und kunstvolle Arbeit eben so hoch- wie tiefsinnige, doch mit vorwiegend düsteren Farben aufgetragene B moll-Trio von Volkmann gestellt. — Das zweite Gesellschafts-Concert unter Herbeck's Leitung hatte auch diesmal wieder besten Zug und sehr verdienten, großen Erfolg. Wenn man von der — übrigens sehr guten — Aufführung einer ziemlich frostigen Chablonen- und Capellmeisterarbeit, der Ouverture zu „Semiramis" von Catel, absieht, so brachte uns das Programm fast durchaus frisches, junges Grün aus unserer besten Gegenwart. Vor Allem war es einer der köstlichsten vierhändigen Märsche Schubert's, welcher durch die wahrhaft urbildliche Farbenpracht der Instrumentationsweise Liszt's eine in der That hinreißende Wirkung auf alle Hörer erzielt hat. Dem Schubert-Liszt'schen Marsche schloß sich Volkmann's erst vor Kurzem vollendetes Concertstück für Clavier und Orchester an. Dem thematischen Gehalte wie der Arbeit nach der unbedingte Glückswurf einer reichen, geistvollen und gewandten Schöpferwie Gestaltungskraft, leidet dies Concertstück nur an einem einzigen seiner Wirkung nachtheiligen Fehler: an Unentschiedenheit des Styls. Schubert's symphonische Fragmente, der Schlußstein dieses Concertes, sind im Gehalte sehr ungleiche Tonstücke. Der erste Satz und das Andante, der im Jahre 1816 componirten sogenannten tragischen Symphonie" entnommen, wurzeln vollständig im vor-Beethoven'schen Tonleben und in den mit diesem engverschwisterten Formen. Das Scherzo aus der 1825 componirten sechsten Symphonie hat unleugbar Schwung und Frische, doch lehnt es sich thematisch gar zu ängstlich an den gleichartigen Satz der siebenten Symphonie Beethoven's. Der Schlußsatz, 1815 componirt und der zweiten (D dur-) Symphonie des Meisters entnommen, klingt sehr frisch und entwickelt sich in gleichem Sinne, ist jedoch ganz und gar von jenem Geiste beeinflußt, der die symphonische Kunstform in den ersten Stufen ihrer Entwicklung, etwa bis zur „Eroica", beherrscht hat. Man sieht: das Gebotene besteht aus ihrem organischen Verbande entzogenen Bruchstücken, die — aller einzelnen reinmusikalischen Zierden ungeachtet — keine eigentliche Zugkraft üben können. Gespielt wurden diese Fragmente mit vielem Eifer und auf alle einzelnen Züge, wie auf den Ganzbau einer jeden dieser abgesonderten Nummern sichtlich verwandtem Fleiße. Es ist dies eine Thatsache, deren Dasein sowol dem begabten Dirigenten, als seiner Capelle zu großer Ehre gereicht. S.

Wien, den 2. December. Der erste Cyclus der Kammermusik-Soiréen, welche von den vier Mitgliedern der Hofoperncapelle, den HH. Hoffmann, Türk, Steiner und Moser im Salon Ehrbar veranstaltet werden, ist abgeschlossen. Wenn man bedenkt, welcher verdienten Beliebtheit sich hier Hellmesberger's Quartett-Soiréen zu erfreuen haben, so wird man sogleich den schwierigen Standpunct erkennen, auf dem die obengenannten Herren stehen. Indessen ist hier von einem Rivalisiren gar keine Rede. Das Hoffmann'sche Quartett leistet aber recht Erfreuliches, namentlich nach Seite der Technik. Dieser viergliedrige Bund ist noch so jung, daß sich bei seinen gegenwärtigen Leistungen für die Zukunft noch viel Schöneres und Gediegeneres erwarten läßt. Weniger einverstanden als mit den technisch recht gelungenen Aufführungen können wir uns durchgängig mit der Wahl des Gebotenen erklären; indessen wird auch in dieser Beziehung vielleicht ein längeres Miteinandersein die Herren über ihre Aufgabe zur vollkommenen Klarheit bringen. Der schönste der drei Abende war der zweite: Sonntag den 18. November. Hier hatte man einen ungetrübten Genuß; diesen bereitete uns Schumann's herrliches Quartett in A dur Op 41, Nr. 3. Den zweiten Satz, der von einer hinreißenden Schönheit ist, spielten die Herren auch am besten; weniger gelang ihnen ein ganz sicheres Ineinandergreifen bei dem an ungarische oder Zigeunerrhythmen erinnernden letzten Satze. Außer diesem Quartett kam noch Mozart's Clavierquartett G moll und das Quintett C dur Nr. 5 desselben Meisters. Weniger ungetrübt waren die Genüsse am vorhergehenden und nachfolgenden Abende, namentlich an letzterem, wo zwischen Mozart's D moll-Quartett und Haydn's unübertreffliches C dur-Quartett ein langweiliges Pianoforte-Quintett (C moll) von Spohr eingeschoben wurde. Nach Anhörung desselben kam uns Vater Haydn mit der reizend contrapunctirten Volkshymne wahrhaft erlösend und befreiend aus langer Beklommenheit. Gespielt wurde übrigens gerade an diesem Abende mit sehr viel Schwung und großer Sicherheit. Dem ersten Quartettabende, der durch ein Rappoldi'sches Clavierquartett verunstaltet gewesen, wohnten wir wegen der gleichzeitig bei Haslinger stattfindenden Novitäten-Soirée nicht bei; über die beiden anderen Abende aber können wir uns, unter den bereits angedeuteten Einschränkungen, mit Anerkennung aussprechen. Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß die Herren an jedem der drei Abende durch eine außer dem Bunde stehende Kraft unterstützt wurden. Es sind diese unterstützenden Kräfte für das Piano Frl. Fiby, die HH. Kremser

und Weidner und Hr. Langrara für die Viola. Letzterer wird im zweiten Cyclus, der im März stattfindet, auch als Componist in diesen Soiréen erscheinen, und wir werden auf ihn speciell, wie auf das ganze Bestreben, noch zurückkommen. Sowol die dem Quartettbunde Angehörigen als auch die aus Gefälligkeit Mitwirkenden wurden jedesmal für ihre Leistungen lebhaft applaudirt. An Aufmunterung fehlt es also nicht, an Eifer auch nicht, und so wird es auch bald in der Auswahl der Tonstücke vorwärts gehen. E. K.

Plauen. Wir hatten am 11. d. Mts. im zweiten Winterconcerte der „Erholung“ wieder einen herrlichen musikalischen Genuß. Das Programm brachte uns: Symphonie D dur von Mozart; Recitativ und Arie aus „Iphigenie in Tauris“ von Gluck; zwei Lieder für Chor von M. Hauptmann; Ouverture zu „Prometheus“ von Beethoven; Ouverture zu „Medea“ von Cherubini; Scene und Arie aus „Freischütz“; Lieder am Pianoforte von Franz Schubert und R. Schumann. — Hr. Musik-Dir. C. John aus Halle war für dieses Concert von unserem wackeren Cantor und Musik-Dir. Gast herbeigezogen worden. Sein Name hatte bei hiesigem Publicum durch die im verwichenen Sommer hier stattgefundene Aufführung des „Elias“ einen sehr guten Klang, weshalb dieses Concert, trotz der ungünstigen Witterung, ungewöhnlich zahlreich besucht war. Hr. John wurde bei seinem Auftreten mit stürmischem Applaus begrüßt; einen gleichen Applaus erntete er bei jeder Nummer. Der Ton des Hrn. Musik-Dir. John ist groß und edel; seine ganze musikalische Intelligenz, wie seine Art und Weise zu singen ist eine durchweg künstlerisch reife und seine äußere Erscheinung eine natürlich-liebenswürdige. — Möge dieser brave Künstler recht bald wieder zu uns kommen. — Die Haltung unseres Orchesters war durchaus fest und präcise, weshalb man auch unserem tüchtigen Stadtmusik-Dir. Cl. Mahler reichen, wohlverdienten Beifall zollte.

Altenburg. In den beiden ersten Abonnementconcerten, welche am 6. November und 11. December stattfanden, kamen folgende Stücke zur Aufführung: im ersten die Symphonie A dur von Beethoven und die Ouverture zum „Berggeist“ von Spohr. Hr. C. Davidoff aus Leipzig spielte ein Concertino eigener Composition und Fantaisie caractéristique von Servais für Violoncell. Frl. Clara Hinkel aus Dresden sang eine Arie aus „Donna Caritea“ von Mercadante „Ah! s'estinto ancor mi vuoi“ und dann drei Lieder am Pianoforte; im zweiten: Symphonie in D von Mozart und Ouverture zur „Fürstin von Granada“ von Lobe. Frl. C. Wigand aus Leipzig sang Ave Maria von Cherubini, Arie aus „Belisar“ und Lieder am Pianoforte: „Frühlings-Glaube von Schubert und „Frühlingsnacht“ von R. Schumann. Hr. Concert-M. Stade trug für das Pianoforte vor: Concert in C moll von Beethoven (mit einer im letzten Satz besonders eingelegten Cadenz), und Romanze und Rondo aus dem Concert Op. 11 von Chopin.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Concert-M. Singer aus Weimar hat in Basel und Stuttgart, an ersterem Orte im dritten Abonnementconcert, in Stuttgart im Hoftheater, gespielt und beide Male außerordentlich gefallen. Er wird demnächst wahrscheinlich gänzlich als Concertmeister nach Stuttgart übersiedeln.

Mortier de Fontaine hat in Cassel und München concertirt, an letzterem Orte in einer besonderen Soirée ganz allein das aus 15 Nummern bestehende Programm gespielt.

Der Flötenvirtuos Terschak hat in Prag drei Concerte mit dem glänzendsten Erfolge gegeben.

In Berlin hat der junge Violoncellist Schmit auch in einem Concert des Frauenvereins der Gustav-Adolph-Stiftung sehr gefallen.

In der zweiten Kammermusiksoirée zu Dresden wurde u. a. Schumann's A dur-Quartett gespielt. Die dortige Kritik findet zur Stunde noch Anstoß an „rhythmischen Bizarrerien“ in diesem Werke, welches in Leipzig und an anderen Orten bereits vollständig anerkannt ist.

In Gera kam im vierzigsten Concert des musikalischen Vereins am 11. December unter W. Tschirch's Leitung Händel's „Alexanderfest“ zur ersten dortigen Aufführung. Im ersten Theil spielte Frl. Bertha Schwalbe aus Leipzig mit vielem Beifall ein Mendelssohn'sches Concert und Chopin'sche Variationen.

Musikfeste, Aufführungen. In Königsberg sind vor Kurzem Liszt's „Tasso“ und „Festklänge“, ersteres Werk im Stadttheater wiederholt mit lebhaftem Beifall, aufgeführt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 15. December kam in Leipzig Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt“ mit Beifall zur ersten Aufführung.

Literarische Notizen. Gleichzeitig sind zwei neue Texte des „Don Juan“ erschienen: von Frhr. v. Wolzogen und vom Prof. L. Bischoff.

Neue Kunstsachen. In Paris ist ein Cherubini-Denkmal im Plan.

Auszeichnungen, Beförderungen. Für das nächste niederrheinische Musikfest in Aachen ist Franz Lachner zum Dirigenten erwählt worden.

Todesfälle. Der Musiklehrer F. F. Weber in Berlin, ein begabter Mann, Verfasser derjenigen Preisschrift über Harmonik, welche eine Belobigung erhielt und einer Abhandlung über Wagner's „Tristan und Isolde“ in den „Anregungen“, aus Pommern gebürtig und erst seit einigen Jahren in Berlin thätig, ist in der ersten Woche des December am Schlagfluß gestorben. Wir bedauern seinen Tod aufrichtig.

Am 5. December ist zu Hofheim der in letzter Zeit geisteskranke Tenorist Breiting 52 Jahre alt gestorben.

Vermischtes.

Unter den Häuptern der musikalischen Kritik in Wien ist Krieg ausgebrochen. Der Berichterstatter der „Presse“ hat letzthin für die Besprechung einer Bach-Aufführung in der dortigen Singakademie von dem Redacteur der „Deutschen Musikzeitung“, Selmar Bagge, eine Strafpredigt entgegennehmen müssen, weil er zur Vorsicht bei der Wahl Bach'scher Werke gemahnt und die Ausführung der gewählten getadelt hatte. Der Berichterstatter der „Presse“ — bekanntlich Ed. Hanslick — sagt bei dieser Gelegenheit, und wir stimmen ihm darin vollständig bei: „Ein allgemeineres Interesse hat der Angriff des Hrn. Bagge nur dadurch, daß er wieder einmal auf den blinden und leidenschaftlichen Götzendienst hinweist, der leider unter Musikern noch immer für „Verehrung der Classiker“ gilt. Die Kritik und Geschichtschreibung jeder anderen Kunst hat sich längst einen viel freieren Standpunct in der Beurtheilung ihrer großen Männer geschaffen. Wollten unsere Tonkünstler sich etwas mehr mit den Arbeiten deutscher und ausländischer Literaturgeschichte bekannt machen, so würden sie ersehen, daß echte Kritik nirgends befürchtet, eine anerkannte Größe in Frage zu stellen, indem sie deren Schattenseiten nachweist und erklärt. Sie würden lernen, wie freimüthig die hingebendste Kritik das Ewige von dem Vergänglichen im Kunstwerk scheidet, wohl wissend, daß auch das begnadetste Genie mit zähen Wurzeln an die Bedingungen seiner Zeit, seines Volkes, seines staatlichen und religiösen Bodens, endlich speciell an den jeweiligen Zustand der künstlerischen Technik festgewachsen ist. Unter den Musikern herrscht hierin eine weit engherzigere Anschauung. Die Mehrzahl von ihnen will Bach, Gluck, Mozart, Beethoven nicht als große Künstler verehrt, sondern als Gottheiten angebetet wissen. Daher kommt auch in unserer musikhistorischen Literatur jene unverhältnißmäßige Zahl von Schriften (namentlich Biographien), in welchen man so viel Enthusiasmus und so wenig Belehrung findet. Für die heftigste und unduldsamste unter den musikalischen Parteien gilt wol mit Recht die der Bachianer. Niemand kann das geringste Bedenken gegen ein Bach'sches Werk äußern, ohne daß sofort die Gesinnungsgenossen Hrn. Bagge's ihr wüthendes „Au voleur! au voleur! Ein Moderner! Ein Weltlicher!“ hinter ihm herrufen.“

Ein eigenthümlicher Umstand ist es, daß drei verschiedene Leipziger Musikreferenten über die Aufführungen der „Euterpe“ die letzten Nummern an zwei Abenden, Beethoven'sche Werke nämlich, „abzuwarten verhindert“ waren; dieselben Referenten fühlten sich jedoch keineswegs verhindert, über die neu vorgeführten Tonstücke ohne Begründung den Stab zu brechen. Diese augenscheinliche Gleichgültigkeit gegen sogenannte „classische“ Werke contrastirt aufs Schneidendste gegen die Aeußerung eines dieser geistesfrischen Recensenten, der da meinte: so lange er noch Beethoven'sche und Mozart'sche Werke mit Vergnügen anhöre, werde er wol an Schöpfungen wie Liszt's Sonate kein Behagen finden.

Intelligenz-Blatt.

Für Singvereine und Concert-Institute.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* sind erschienen:

Gottwald, Heinrich, Op. 3. Sei mir gnädig, Gott! Cantate für gemischten Chor (und Tenor-Solo), Streich-Quartett, 2 Clarinetten, 2 Horn und Orgel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Hiller, Ferdinand, Op. 62. Naenia Heloïsae et Monialium juxta sepulcrum Abaelardi. Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abaelards. Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von *G. A. Königsfeld,* für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Rust, Wilhelm, Op. 6. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur u. Stimmen. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 27½ Ngr.

Vierling, Georg, Op. 22. Psalm 137: „An den Wassern zu Babel sassen wir" für Chor, Solo und Orchester. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 20 Ngr.

———, Op. 25. Motette: „Frohlocket mit Händen alle Völker" für zwei Chöre. Partitur mit beigefügtem Clavierauszug 22½ Ngr. Chorstimmen 20 Ngr.

———, Op. 26. Vier Quartette für gemischte Stimmen. Partitur und Stimmen 27½ Ngr.

Soeben sind im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin* erschienen und durch alle soliden Musikhandlungen zu beziehen:

Anthologie classique de Fugues, Préludes etc. p. Piano p. *Bach, Mozart, Pachelbel* Nr. 17—21. Mit Fingersatz von *Liszt* und *Kullak*. à 5 Ngr.

Arditi, Il bacio — Der Kuss, Walzerarie f. Sopran. 15 Ngr.

Berliner Ballet-Tanzalbum für 1861, aus *Hoguet*'s und *Taglioni*'s Ballets: Satanella, Aladin, Lustige Musketiere von *Gährich* und *P. Härtel,* Polonaise, Galop, Quadrille, Polka, Walzer, nebst Artôt-Mazur und Trebelli-Mazur von *Chojnacki* für Piano. Nur 15 Ngr.

Bernard, Semiramis de *Rossini* p. Piano. Op. 59. 7½ Ngr.

Chojnacki, Artôt-Mazur u. Trebelli-Mazur f. Piano. 5 Ngr.

Cramer — Henselt, 30 Etudes p. 2 Pianos. Livr. III. Nr. 21—30. 1⅔ Thlr.

Curschmann, Der kleine Hans f. Alt od. Bariton.

Genée, Bruder Stromer für 1 Männerstimme mit Piano. Op. 57. 17½ Ngr.

Gumbert, 6 Lieder f. Alt od. Bariton. Op. 2. 17½ Ngr. Zephir hör für Alt. 7½ Ngr.

Köhler, Gleitet Elfen! f. Sopran mit Piano. Op. 6. 5 Ngr.

Kuntze, Zwei heitere Männerquartette mit Bass-Solo. Op. 71. 17½ Ngr.

Liszt, Schillermarsch von *Meyerbeer* für Piano. 1 Thlr., zu 4 Hdn. 1 Thlr.

Löwe, Die Uhr f. 1 Singst. Op. 123. 12½ Ngr. Ballade: „Der Nöck". Op. 129. II. ¾ Thlr.

———, Heilung des Blindgebornen, Oratorium m. Orgel od. Pfte. Op. 131. Part. 2 Thlr. 4 Chorstim. à 5 Ngr.

Meyerbeer, Schillercantate f. Solo u. Chor mit Orch. 2 Thlr., mit Piano. 25 Ngr. Chor- und Solostim. à 1¼ Ngr.

Radziwill, Ouverture de Faust, Fugue de *Mozart* pour Piano. 10 Ngr.

Schubert, Schlaf wohl! Ich sah's f. Barit. od. Alt. 15 Ngr.

Taborowski, Wista-Mazur p. Violon av. Piano. ¾ Thlr.

Taubert, Im Grünen f. Sopran od. Tenor. 5 Ngr.

C. M. v. Weber, 3 Gesänge aus Preciosa und Freischütz für Männerchor. Part. und Stimmen 10 Ngr.

———, 6 Lieder f. 1 Singst. mit Piano. Op. 66. Neue Orig.-Ausg. ¾ Thlr.

Berliner Musikzeitung „Echo". Quartal IV mit Musikbeilagen. 20 Ngr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* sind erschienen:

W. A. Mozart's Clavier-Concerte

für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von

Hugo Ulrich.

Bisher erschienen:

Nr. 1 in Es dur 2⅙ Thlr., Nr. 2 in D dur 2 Thlr., Nr. 3 in C moll 2 Thlr., Nr. 4 in C dur 2⅓ Thlr., Nr. 5 in A dur 2⅓ Thlr., Nr. 6 in D dur 2⅙ Thlr.

Nächstens erscheint: Nr. 7 in B dur.

Die Verlagshandlung erwirbt sich ein grosses Verdienst, diese *Concerte* von geschickter Hand vierhändig setzen zu lassen, und ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass sie dieselbe Verbreitung finden werden, die den *Symphonien Mozart's, Haydn*'s u. s. w. in guten Arrangements geworden ist. Die vorliegenden Nummern sind mit seltenem Verständniss der Partitur und mit *praktischem* Sinn übertragen, so dass den Spielern der Genuss erwächst, ohne *erhebliche* Schwierigkeiten in allen Theilen das schöne Original wiedergeben zu können.

Neue Berliner Musikzeitung Nr. 30. 1859.

So eben erschienen im Verlage des Unterzeichneten:

Franz Liszt's Gesammelte Lieder

mit

Pianoforte.

Siebentes Heft. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 20. December 1860. **C. F. KAHNT.**

Autograph Mozart's.

Die Original-Partitur zu **„La nozze di Figaro di W. A. Mozart"** ist zu verkaufen. Etwaige Angebote wolle man bis Ende Februar 1861 in frankirten Zuschriften an Unterzeichneten gelangen lassen.

Pressburg (in Ungarn), Nonnenbahn 82. **V. Schurig.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
[illegible] Söhnen in Mainz